PSYCHOLOGIE DER KUNST

BAND III

DIE PSYCHOLOGIE DER EINZELNEN KÜNSTE

TANZKUNST, DICHTUNG, MUSIK
ORNAMENTIK, BAUKUNST, PLASTIK
UND MALEREI

VON

RICHARD MÜLLER-FREIENFELS

2. AUFLAGE

MIT 5 TAFELN

1938

VERLAG VON ERNST REINHARDT IN MÜNCHEN

B1202
M8
1922
v.3

Copyright 1938 by Ernst Reinhardt in München
Manuldruck von F. Ullmann GmbH., Zwickau Sa.
Printed in Germany

UNIV. OF
CALIFORNIA

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

Aus verschiedenen Gründen war der Verfasser nicht dazu gekommen, zu seiner in den ersten Bänden schon in mehreren Auflagen vorliegenden „Psychologie der Kunst" (Verlag B. G. Teubner) den abschließenden dritten Band zu schreiben. Inzwischen haben sich die Zeiten so geändert, daß an Herausgabe eines so starken, wissenschaftlichen Werkes vorläufig nicht zu denken ist. Ich entschloß mich daher, die Fassung, in der ich im Jahre 1922 für Kafkas „Handbuch der vergleichenden Psychologie" den Stoffkreis in kürzerer Form bearbeitet hatte, in Titelauflage als den geplanten dritten Band der „Psychologie der Kunst" herauszugeben. Diese Fassung bringt den Stoff in weit gedrängterer Form, als es ursprünglich geplant war, kann jedoch auch so dazu dienen, das bisher Torso gebliebene und von Lesern wie von der Kritik so wohlwollend aufgenommene Werk abzurunden. Gewiß bedaure ich, manches in der Zwischenzeit erschienene wertvolle Buch nicht mehr heranziehen zu können; doch hätte sich dadurch an den Grundlinien meiner Darstellung nichts Wesentliches geändert.

Stettin, 1932

Richard Müller-Freienfels

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Da die erste Auflage des vorliegenden Bandes überraschend schnell vergriffen war und der Verfasser, von anderen Arbeiten in Anspruch genommen, nicht eine Umgestaltung unternehmen konnte, wird das Buch nochmals in der alten Form vorgelegt. Die überwiegend rein tatsächlichen Darlegungen des Werkes, die von den weltanschaulichen Umwandlungen nicht berührt werden, dürften auch heute noch Bestand haben. Es sei jedoch darauf verwiesen, daß der Verfasser in der Zwischenzeit die Probleme der Musik in ganz neuer, viel breiterer Form in seinem Buche Psychologie der Musik (Verlag Chr. F. Vieweg, Berlin-Lichterfelde 1936) dargestellt hat.

Berlin-Halensee 1937

Richard Müller-Freienfels

M123156

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

EINLEITUNG: UEBER ARBEITSGEBIET, METHODE UND PRINZIPIEN DER PSYCHOLOGISCHEN KUNSTFORSCHUNG 7

§ 1. Der Begriff der Kunst unter psychologischem Gesichtspunkt . . . 7
§ 2. Der Begriff des „Aesthetischen" 9
§ 3. Das Wertproblem und die psychologische Methode 11
§ 4. Zur Geschichte der psychologischen Kunstforschung 12
§ 5. Die Forschungsmethoden der psychologischen Kunstwissenschaft . . 14
§ 6. Der Begriff des Stils. Psychologisches und Nichtpsychologisches im Stilbegriff 19
§ 7. Das System der Künste unter psychologischem Gesichtspunkt . . . 20

TEIL I. DIE MUSISCHEN KUENSTE 24

Kapitel I. Die musische Urkunst 24

§ 1. Die ursprüngliche Einheit und allmähliche Auseinanderentwicklung der musischen Künste 24
§ 2. Schilderung des primitiven Gesamtkunstwerks 26
§ 3. Die psychologische Herkunft der Urkunst 27
§ 4. Die Formelemente der Urkunst (Refrain, Rhythmus usw.) 28
§ 5. Rhythmus 29
§ 6. Die psychologische Wirkung der Urkunst 32

Kapitel II. Die Tanzkunst 33

§ 1. Die Tanzkunst und ihre Beziehungen zu anderen Künsten 33
§ 2. Die physiopsychischen Voraussetzungen der Tanzkunst 35
§ 3. Die stimmungsübertragende Wirkung der Bewegungen 38
§ 4. Die Hauptarten des Tanzes 39
§ 5. Der dramatische Tanz 40
§ 6. Der Rauschtanz 43

Kapitel III. Die Tonkunst 44

§ 1. Die Loslösung der Musik aus der primitiven Gesamtkunst 44
§ 2. Absolute Musik und Bedeutungsmusik 45
§ 3. Der musikalische Rhythmus 46
§ 4. Die Gliederungsformen 47
§ 5. Die Stilformen der Dynamik 48
§ 6. Klänge und Geräusche als Material der Musik 49
§ 7. Die Ausbildung fester Tonfolgen (Melodien) 50
§ 8. Die Entstehung der Tonstufen und Tonsysteme 52
§ 9. Die Entwicklung des Sinnes für Konsonanz und Mehrstimmigkeit . . 54
§ 10. Die Mittel der musikalischen Kunstformen 58
§ 11. Die Probleme der Bedeutungsmusik 59
§ 12. Die Assoziationsfähigkeit der Töne 59
§ 13. Der Stimmungswert der Tongeschlechter und Tonarten 62
§ 14. Der Einfluß der Sprache auf den Bedeutungsgehalt der Musik . . . 62
§ 15. Die Programmusik 64
§ 16. Die psychologischen Probleme der Textmusik 64

Kapitel IV. Die epische Dichtung 65

§ 1. Die Entstehung einer epischen Kunst 65
§ 2. Außerästhetische und ästhetische Motive der Erzählungskunst . . . 67
§ 3. Die frühesten epischen Gebilde 68
§ 4. Die zyklischen Heldenepen 70
§ 5. Der Uebergang zum Prosaroman 71
§ 6. Die Novelle 73
§ 7. Die spezifisch epische Form 73
§ 8. Spezifisch epische Stoffe 75

Seite

Kapitel V. Die Lyrik 75
§ 1. Lyrik und Gesamtkunstwerk 75
§ 2. Außerästhetische und ästhetische Motive des lyrischen Dichters . . . 76
§ 3. Unmittelbare und mittelbare Lyrik 76
§ 4. Das Ich der Lyrik 80
§ 5. Die lyrische Form 83

Kapitel VI. Das Drama und das Theater 84
§ 1. Das Hervorgehen des Dramas aus der musischen Urkunst 84
§ 2. Der Mimus als zweite Wurzel des Dramas 85
§ 3. Die Herausbildung einer dramatischen Form 85
§ 4. Das Publikum im Theater 86
§ 5. Außerästhetische und ästhetische Anlässe der dramatischen Kunst . 87
§ 6. Drama und Theater 88
§ 7. Die psychologischen Faktoren der szenischen Darstellung 88

TEIL II. DIE BILDENDEN KUENSTE 92

Kapitel I. Die Ornamentik 92
§ 1. Bildende Kunst und Tierwelt 92
§ 2. Das Schmücken als primitivste Kunstäußerung des Menschen . . 92
§ 3. Die Schmuckkunst und die übrigen Kunstzweige 94
§ 4. Der Umfang der Ornamentik 95
§ 5. Die Probleme der Genesis der Ornamentik 98
§ 6. Der Stil der Ornamentik 105
§ 7. Die Psychologie der Farbgebung 107
§ 8. Psychologie der Linear- und Flächenformen 114
§ 9. Dreidimensionale Formen in der Ornamentik 118

Kapitel II. Die Baukunst 119
§ 1. Der spezifische Charakter der Baukunst 119
§ 2. Die Vereinigung von Zweckgedanken und ästhetischer Wirkung . . . 120
§ 3. Die Elemente des Hausbaus und ihre ästhetische Wirkung 121
§ 4. Die psychologischen Faktoren der ästhetischen Wirkung des Außenaspekts 123
§ 5. Das psychologische Erleben des Innenraums 125
§ 6. Belichtung und Raumwirkung 127
§ 7. Die Stilbildung in der Architektur 127

Kapitel III. Die Plastik 129
§ 1. Die Selbständigkeit der Plastik 129
§ 2. Die außerästhetische Bedeutung der Plastik 129
§ 3. Der Stoffkreis der Plastik 130
§ 4. Psychologische Analyse des plastischen Erlebens 132
§ 5. Verschiedenheiten der plastischen Stilarten 134
§ 6. Die Größenverhältnisse in der Plastik 135

Kapitel IV. Zeichnung und Malerei 136
§ 1. Die Selbständigkeit der Flächenkunst 136
§ 2. Psychologie der perspektivischen Darstellung 137
§ 3. Farbengebung und Wirklichkeit 140
§ 4. Das Problem der Beleuchtung 145
§ 5. Die Atmosphäre als malerischer Gegenstand 145
§ 6. Der Raumwert der Farben 147
§ 7. Das Problem der „Stoffmalerei“ 147
§ 8. Weitere Probleme der gegenständlichen Darstellung 148

ABSCHLUSS 150

LITERATURVERZEICHNIS 153

EINLEITUNG

ÜBER ARBEITSGEBIET, METHODE UND PRINZIPIEN DER PSYCHOLOGISCHEN KUNSTFORSCHUNG

§ 1. Der Begriff der Kunst unter psychologischem Gesichtspunkt

Wenn ich im folgenden die Kunst zum Gegenstand psychologischer Untersuchungen mache, so ist es notwendig, die Methode der Psychologie scharf abzugrenzen gegen die einer andern Wissenschaft, die zum guten Teil das gleiche Gebiet bearbeitet: gegen die der Aesthetik.

Indessen sind auch bereits im Stoffgebiet Verschiedenheiten festzustellen. Denn das Gebiet der Kunst ist mit dem des „Aesthetischen" keineswegs identisch, wenn auch die Kunst als eine der vornehmsten Repräsentationen ästhetischen Lebens zu gelten hat. Jedoch ist die Kunst keineswegs rein ästhetischen Charakters, sondern sowohl ihrem Ursprung wie ihrer Wirkung nach kommen mannigfache außerästhetische Faktoren in Betracht. Diese, die die landläufige Aesthetik entweder ganz unbeachtet läßt oder sie unter ihrem Wertgesichtspunkt gar ausdrücklich verwirft, werden dem Psychologen, der sich mit der Kunst beschäftigt, gerade sehr wichtig sein müssen. Da er außerdem, wie später zu zeigen sein wird, den Wertgesichtspunkt nicht in gleicher Weise wie der Aesthetiker für seine Untersuchungen maßgebend sein läßt, so wird er auch den Begriff der Kunst in einem weiteren Sinne fassen als der Aesthetiker und auch solche Kunstprodukte, in deren Ausschließung der Aesthetiker eine Hauptaufgabe seiner Tätigkeit sieht, einbeziehen in die Betrachtung. So kommt die Kunst der Tiere, der Kinder, der primitiven Völker für den Psychologen in ganz anderem Sinne in Betracht als für den Aesthetiker. Andrerseits geht aber auch die Welt des Aesthetischen wieder über das Gebiet der Kunst hinaus, indem das Genießen der Natur, das Spiel und anderes wohl der Aesthetik, nicht aber der Psychologie der Kunst zufällt (5, 15, 18).

Es muß also zunächst eine ungefähre Abgrenzung des Stoffgebietes vorgenommen werden, ehe auf die tiefergreifenden Unterschiede der Methodik näher einzugehen ist.

„Kunst" im weitesten Sinne kommt von „Können" her, und in der Tat bezeichnet die Sprache jedes besondere Können als „Kunst". Sie nennt einen geschickten Tischler einen „Künstler" in seinem Fach, ohne in jedem Fall damit zu meinen, daß seine Produkte dazu bestimmt seien, ästhetisch genossen zu werden. Sie sagt, es sei keine „Kunst",

einen kleinen Bach zu überspringen oder einen Abwesenden lächerlich zu machen: stets denkt sie in solchen Fällen nur an das Quantum des aufgebotenen Könnens. In diesem Sinne spricht sie von „Kochkunst", von „Reitkunst", von „Fechtkunst", ohne bei solchen Bezeichnungen von ästhetischen Gesichtspunkten geleitet zu werden. Erst sehr allmählich im Lauf der Kulturentwicklung, wenn auch mit einer gewissen inneren Notwendigkeit, vollzieht sich eine Einengung des Begriffs der Kunst im Hinblick auf die ästhetische Wirkung, da allerdings ein hohes Können an sich stets gewisse ästhetische Reize zu haben pflegt: ein gewandter Reiter, ein geschickter Fechter vermögen, ohne daß das in ihrer Absicht zu liegen braucht, ästhetisch zu wirken, weil jedes hohe Können im Zuschauer ein „interesseloses Wohlgefallen" zu erwecken geeignet ist. Niemand wird darum behaupten wollen, es sei das Wesen des Reitens oder Fechtens, ästhetische Wirkungen zu erzielen. Trotzdem wird allmählich für ein hohes Können die Möglichkeit der ästhetischen Wirkung immer bedeutsamer. Man verlangt vom „Künstler" in seinem Fach, daß er seine Aufgabe nicht nur zweckentsprechend löst, sondern auch so, daß sie durch die Art der Ausführung zu gefallen vermag. Die beiden Begriffe des Könnens und des ästhetischen Gefallens beginnen also zu konvergieren, und es kommt zuletzt so weit, daß sich der Begriff „Kunst" auch im Sprachgebrauch des Alltags so verengt, daß man die Möglichkeit der ästhetischen Wirksamkeit als wesentlich dafür ansieht. Ja, die Entwicklung geht allmählich dahin weiter, daß man unter Kunst im engeren Sinne nur solche Betätigungen des Menschen und deren Produkte gelten läßt, die hauptsächlich auf Erzielung ästhetischer Werte gerichtet sind. In diesem Sinne bezeichnet man als Kunst im engeren Sinne die „schönen Künste" wie Malerei, Dichtkunst, Musik usw.

Soweit ist der Sprachgebrauch ohne Zweifel innerlich gerechtfertigt. Es ist jedoch Willkür einiger Philosophen, wenn sie nur das als Kunst gelten lassen wollen, was ausschließlich zu ästhetischer Wirkung bestimmt ist, wenn sie also die ästhetische Wirksamkeit als einziges Kriterium für die Kunst aufstellen, statt nur eins unter andern darin zu sehen. Wir stellen demgegenüber fest: Kunst im engeren Sinne muß ästhetisch wirken können, sie braucht jedoch keineswegs ausschließlich ästhetischen Ursprungs zu sein. Sonst würden die meisten Bauwerke, fast alle dekorative Kunst, zahlreiche religiöse Gesänge und Dramen nicht mehr zur Kunst zu zählen sein. In diesem Sinne fasse ich für meine Untersuchungen den Begriff „Kunst", indem ich die durch die Sprache gerechtfertigte Verengerung des Begriffes mitmache, die gewaltsame Einschränkung aufs Nurästhetische aber ablehne. Kunst nenne ich also jede Betätigung und deren Produkte, die ästhetische Wirkung erzeugen können und unter anderm auch sollen, ohne daß diese Wirkung das einzige Kriterium zu sein brauchte. Vielmehr betonen wir mit aller Schärfe, daß die meisten Kunstwerke auch außerästhetische Wirkungen erzielen und auch außerästhetischen Tendenzen entsprungen

sind. Nur so ist es möglich, das Kunstschaffen und die Kunstwirkung psychologisch zu verstehen. Die Forderung einer rein ästhetischen Kunst, eines „art pour l'art", ist ein Spätprodukt überspezialisierter Kulturen, eine Forderung, die von den Ateliers der Künstler ausgehend auch auf die Katheder theoretischer Kunstforscher ihren Einfluß geltend gemacht hat. Vom psychologischen Standpunkt aus muß betont werden, daß die Tempel und Kirchen der meisten Perioden in erster Linie religiösen Zwecken dienen sollten, daß sich von vielen der größten Dichter, aber auch von Malern und Musikern reichliche Belegworte erbringen lassen, daß sie es ebensosehr auf moralische wie auf rein ästhetische Beeinflussung ihres Publikums abgesehen hatten. Es ergibt sich daher für den Psychologen der Kunst als erste Aufgabe, sein Gebiet nicht in gewaltsamer Isolation auf das Aesthetische zu beschränken, sondern die Kunst im Zusammenhang mit allen, auch den außerästhetischen seelischen Wirkungen zu erforschen (8, 15, 18).

Indessen noch in andrer Weise hat sich der Begriff der Kunst verengt, indem man als Kunst im höheren Sinne nur das gelten läßt, was sich in einem „Werke" verdichtet und zwar in einem Werke, das Formcharakter hat. Dieser Begriff der „Form" ist sehr wesentlich und unterscheidet die Kunst z. B. vom Spiele, das zwar ästhetischer Art ist, sich jedoch niemals in Werken mit Formwert verdichtet. Gewiß zerfließen auch hier die Grenzen: das „Schauspiel", die reproduzierende Musikübung und Verwandtes werden z. T. von der Sprache mit Recht als „Spielen" bezeichnet, weil sie keine solchen Werke schaffen. „Kunst" im engern Sinne strebt eben über die ästhetische Betätigung hinaus zum Werke, das eben darum, weil es seinerseits wieder sich vorwiegend an das ästhetische Genießen wendet, Formcharakter bekommt. Das aber will besagen, daß für das Kunstwerk wesentlich nicht seine materielle Existenz, sondern seine geistige Wirkung ist. Das Wesen eines Gemäldes beruht nicht in der chemischen Konsistenz seiner Farben, das Wesen der Dichtung nicht in dem Buche, aus dem man sie entnehmen kann, sondern allein in der Wirkung, die sie ausüben. Diese „Form" ist eine Abstraktion vom gewöhnlichen Dasein, sie ist stets der materiellen Existenz der im Kunstwerk gegebenen Inhalte oder seiner realen Qualitäten gegenüber etwas Loslösbares, Form ist die Summe der seelischen Wirkungsmöglichkeiten, die von einem Kunstwerk ausgehen können. Soweit diese seelischen Wirkungen „ästhetisch" sind, haben wir es mit ästhetischer Form zu tun. Diese ist also eine Spezifikation der Gesamtform, die auch außerästhetische Momente umschließt. Zum Wesen des Kunstwerkes, insofern es ästhetische Werte besitzt, gehört ästhetische Form, d. h. die Objektivation ästhetischer Erlebnisse.

§ 2. Der Begriff des „Aesthetischen"

Was ist nun das „Aesthetische"? Liest man die Schriften älterer Aesthetiker, so erscheint es als eine objektive Qualität der Gegenstände, die für sich bestünde ohne jegliche psychologische Beziehung, also auch der Psychologie prinzipiell unzugänglich wäre.

Diese „absolute", d. h. von jeder Beziehung zu einem Subjekt losgelöste Charakterisierung des Aesthetischen ist neuerdings stark zurückgetreten und wird nur noch von einzelnen Epigonen verflossener Zeiten verfochten. Die meisten Forscher geben heute zu, daß ohne Beziehung zu einem Subjekt von ästhetischen Gegenständen zu reden eine Unmöglichkeit ist. Man sieht, daß das „Aesthetische" ein Relationsbegriff ist wie auch das „Gute" und das „Wahre"; niemals nämlich ist ein Gegenstand „absolut schön", sowenig wie es ein absolut Gutes gibt; sondern stets sind jene Qualitäten begründet in Wirkungen auf Subjekte. Wo man von „schönen" Gegenständen spricht, denkt man immer ein Subjekt hinzu, das durch sein Gefallen an dem Gegenstand diesen in die Reihe ästhetischer Gegenstände erhebt. Alle Versuche, das Aesthetische durch Aufzeigung absoluter Qualitäten wie die Maße des „goldenen Schnitts" oder ähnlicher angeblich außerpsychologischer Tatsachen zu bestimmen, sind kläglich gescheitert, und auch die scheinbaren „absoluten" Tatbestände der Musikästhetik werden wir später als Relationen zum Subjekt erweisen. Selbst ein Akkord, mag er sich auch objektiv durch einfache Zahlenverhältnisse darstellen lassen, ist niemals „an sich" ästhetisch, sondern er wird es nur darum, weil seine Wirkung auf die menschliche Tonapperzeption gewissen Bedingungen derselben so entgegenkommt, daß Lustgefühle erregt werden (12, 15, 17).

Wir werden also vom Subjekt, nicht vom Objekt her das Wesen des „Aesthetischen" ergründen müssen, d. h. das Wesen des Aesthetischen wird sich nur einer psychologischen Analyse erschließen. Ein ästhetisches Objekt wird uns also ein solches heißen, das im Subjekt einen ästhetischen Zustand hervorzurufen vermag.

Wie läßt sich dieser ästhetische Zustand näher charakterisieren? Er ist ein solcher, in dem das Erleben an sich selbst positiv gewertet wird, was sich im Bewußtsein als Lustgefühl geltend macht. Eine seelische Tätigkeit, die ihren Wert in sich selber hat, also eigenwertig ist, heißt eine ästhetische und steht als solche im Gegensatz zu allen praktischen, mittelwertigen Tätigkeiten, die nur Mittel zu andern Werten sind. Dieser Tatbestand hat dem Wortlaut nach sehr verschiedene Formulierungen gefunden, die jedoch dem Sinne nach alle auf das Gleiche hinauskommen. Mögen sie das ästhetische Verhalten als „interesseloses Wohlgefallen", als „rein intensives", als ein „kontemplatives" Erleben kennzeichnen: allen gemeinsam ist doch stets die Betonung des allen praktischen Zwecksetzungen Entrückten, in sich Beschlossenen des ästhetischen Verhaltens und seine Charakterisierung im Bewußtsein durch das begleitende Lustgefühl. Dieses rein an das Erlebnis selber, nicht an dessen wirkliche oder vorgestellte Folgen geknüpfte Lustgefühl ist also wesentlich für das ästhetische Verhalten. und dadurch, daß ein Gegenstand ein solches Lustgefühl erregt, wird er zu einem „ästhetischen". Die Position der psychologischen Analyse betont also, daß ein Gegenstand darum „ästhetisch" heißt, weil er den ästhetischen Zustand auslöst; nicht aber daß er (wie die Abso-

lutisten meinen) darum ein Lustgefühl auslöste, weil er an sich, „a priori" „ästhetisch" wäre. Eine psychologische Untersuchung wird also in jedem Falle zunächst vom ästhetischen Erleben ausgehen müssen, wird dessen Besonderheit zu ergründen haben und von hier aus dem ästhetischen Gegenstande sich nahen, der ja nur durch seine psychologische Beziehung erst zum „ästhetischen" Gegenstande wird. In diesem Ausgehen vom ästhetischen Erlebnis statt vom Gegenstande liegt ein weiterer tiefgreifender Unterschied der psychologischen Methode im Gegensatz zu der der meisten älteren Aesthetiker (2, 12).

§ 3. Das Wertproblem und die psychologische Methode

Wir haben in der Berücksichtigung der außerästhetischen Faktoren und im Ausgehen vom Erlebnis statt vom Objekt bereits zwei wesentliche Unterschiede der psychologischen Methode von der der alten Aesthetik aufgezeigt. Den dritten und wichtigsten Unterschied jedoch finden wir erst, wenn wir die Stellung der beiden Forschungsarten zum Wertproblem betrachten.

Das Problem des Wertes überhaupt kann hier nicht erörtert werden, auf das Problem des ästhetischen Wertes im einzelnen wird später noch zurückzukommen sein. Hier kann es sich nur um einige grundlegende Feststellungen handeln (15).

Wir sahen bereits, daß in allem ästhetischen Erleben ein Werten steckt, indem die ästhetischen Erlebnisse von Lustgefühlen begleitet sind oder nicht. Das ist jedoch nur eine „Momentanwertung". Der Begriff des Wertes im höheren Sinne jedoch verlangt das Hinausgehen über den Moment, indem eine „Allgemeingültigkeit" des Wertes, seine räumliche und zeitliche Extensität behauptet wird. Als Wert in diesem höheren Sinne ist also ein ästhetisches Erlebnis oder sein objektiver Anlaß erst dann anzusehen, wenn es geeignet ist, in vielen, womöglich allen Menschen und in wiederholbarer Weise ästhetische Gefühle zu erregen. Als Anlaß dieser allgemeinen und wiederholbaren ästhetischen Erregungen aber wird ein „Gegenstand" angenommen, eben das Kunstwerk. Während freilich für den Psychologen ästhetischer Gegenstand und Kunstwerk keineswegs identisch sind, vielmehr jedes Kunstwerk sehr verschiedenartig apperzipiert werden kann, sieht die „objektive" Aesthetik davon ab und identifiziert den „Allgemeinwert" und den „Gegenstand". Die objektive Aesthetik beachtet also nicht, daß für einen Bauern der Hamlet ein ganz andrer „Gegenstand" ist, als er es für Goethe war; ihr schwebt ein „Idealgegenstand" vor, der Hamlet, wie er erlebt werden soll, womit der Hamlet auch als „Allgemeinwert" gefunden wäre. Und in diesem Punkte gehen Psychologie und objektive Aesthetik am weitesten auseinander, und es ist nötig, gerade dieses Problem genauer zu erörtern, weil hier sich die Methoden am klarsten trennen.

Um den Gegensatz scharf zu kennzeichnen, können wir sagen: Die Aesthetik im objektiven Sinne geht auf Aufstellung von allgemeingültigen Werten, von Normen aus, ist also eine normative Wissenschaft. Die Psychologie dagegen stellt Tatsachen fest, sie will

nicht Vorschriften machen, nur beschreiben, erkennen, verstehen; sie ist also eine empirische, eine Tatsachenwissenschaft (13, 19, 33).

Damit sind aber weitere Gegensätzlichkeiten der Methode bedingt. Indem die normative Aesthetik auf möglichst allgemeine Werte ausgeht, muß sie notgedrungen stets nach der Einheit in allem ästhetischen Erleben ausspähen, muß daher die bunte Fülle der Wirklichkeit schematisieren. In der Tat ist denn auch das Ergebnis der meisten normativen Aesthetiker das gewesen, daß sie irgend einen Stil (meist den klassischen) gewaltsam verallgemeinert haben, daß sie ein Prinzip zu Tode gehetzt, alle Probleme über einen Leisten geschlagen haben. Da sie mit ihrer Forderung der einheitlichen Normierung den unendlich mannigfaltigen Tatbeständen nicht gerecht zu werden vermochten, so vergewaltigten sie sie und haben damit besonders bei allen Künstlern ihre Wissenschaft so sehr in Verruf gebracht, daß lange Zeit die Aesthetik als Wissenschaft erledigt zu sein schien. Gerade die psychologische Forschung legt unabweislich dar, daß die Forderung jenes normativen Kunsterlebens eine ganz unmögliche Sache ist, daß nie und nirgends ein solches abstraktes Kunsterleben aufzufinden ist, wie es die Normästhetiker postulieren; ja sie zeigt, daß die Normen der betreffenden Theoretiker psychologisch in deren örtlicher, zeitlicher und individueller Besonderheit verwurzelt sind. Die Geschichte der Künste und ein Vergleich der Stile offenbart, daß es nicht eine, sondern unzählige Möglichkeiten im Gebiete der Kunst gibt, denen gegenüber die Versuche der normativen Aesthetik, alles über einen Kamm scheren zu wollen, von vornherein zur Lächerlichkeit verdammt sind.

Gegenüber der gewaltsamen Vereinheitlichung der normativen Aesthetik muß die Psychologie, die vor allem den Tatsachen Rechnung tragen will, sich zur Mannigfaltigkeit der Erscheinungen bejahend stellen. Sie sucht sie nicht hinwegzudisputieren und zu verwischen, sondern gerade in ihrer Besonderheit als notwendig zu verstehen. Das gilt in gleicher Weise vom Kunstgenießen wie vom Kunstschaffen, von den einzelnen Kunstgattungen wie den einzelnen Stilen. Für sie alle gilt es, die psychologischen Grundlagen aufzudecken, und zwar gibt hierfür die besten Handhaben nicht die allgemeine Psychologie, sondern die differentielle und vergleichende. Gewiß gibt es auch im Reiche der Kunst allgemeine Tatsachen, solche die in annähernder Gleichheit überall wiederkehren: interessanter jedoch sind gerade die Verschiedenheiten, und hier bietet sich der Psychologie ein weites, noch wenig bearbeitetes Feld (15, 33a).

§ 4. Zur Geschichte der psychologischen Kunstforschung

Die psychologische Erforschung der Kunst ist im Vergleich zu der spekulativen Aesthetik jüngeren Datums, wie ja auch sonst die Philosophie erst sehr allmählich zu einer Erforschung des Seelenlebens gekommen ist. Immerhin haben wenigstens gelegentlich auch ältere Aesthetiker psychologische Analysen gegeben. So ist in der „Poetik" des Ari-

stoteles schon manches enthalten, was wir als psychologisch ansprechen können. Doch ist im allgemeinen die metaphysische Aesthetik, die sich vor allem an Plato anlehnt, in den früheren Jahrhunderten herrschend gewesen.

Erst im England der Aufklärungszeit, wo ja auch die Erkenntnislehre eine Wendung zur Psychologie nahm, wird die Kunstforschung psychologisch betrieben. Shaftesbury, Home, Burke und andere bewegen sich in dieser Richtung. Von dort aus griff die Forschungsweise auch nach Frankreich und Deutschland hinüber. Hier sind z. B. Lessings ästhetische Schriften als Musterbeispiele feiner psychologischer Analytik zu begrüßen, und auch bei anderen Zeitgenossen wie Herder und Mendelsohn findet sich mancherlei an psychologischen Analysen des Kunsterlebens, mögen diese Denker auch noch an objektive Gesetze der Kunst glauben.

Vom Psychologischen abgewandt erscheint auf den ersten Blick Kant, der Begründer einer „kritischen" Aesthetik. Allerdings ist das nur scheinbar; denn in Wahrheit enthält die „Kritik der Urteilskraft" eine Fülle geistvoller psychologischer Darlegungen. Schon die Betonung des Subjektiven in allem ästhetischen Genießen, was nach Lotze Kants größtes Verdienst in der Aesthetik ist, muß notwendig zu psychologischen Analysen führen. Daß Kant über die Psychologie hinausstrebt, daß er doch auf „allgemeingültige" Urteile ausgeht, ist sicherlich nicht der Teil seines Werkes, der ihm seinen dauerndsten Wert verleiht, und Schiller, der sonst Kants Gedanken weiterdachte, hat gerade die psychologische Tendenz bei Kant nicht weiter verfolgt, im Gegenteil, sein Hauptproblem liegt in der Richtung auf „objektive" Aesthetik. Hierin folgen ihm die meisten Aesthetiker der nächsten Zeit, bei denen es — wie z. B. bei Schopenhauer — gewiß keineswegs an geistvollen psychologischen Erkenntnissen fehlt, die jedoch mit der psychologischen Analyse allein nicht zufrieden sind. Andre Denker, die — wie Herbart — prinzipiell der psychologischen Methode zuneigen, sind gerade auf dem Gebiet der Kunstforschung weniger glücklich gewesen.

Unbestritten die Oberhand gewinnt die psychologische Tendenz in der Kunstforschung mit Fechner, der mit seiner „Vorschule der Aesthetik" in der Tat Bahnbrecher für eine ganz n e u e Richtung geworden ist. Im Gegensatz zur alten Aesthetik „von oben" will er eine Aesthetik „von unten" beginnen, d. h. eine auf gründlicher Nachprüfung der Tatsachen basierte. Durch ihn werden das Experiment, die Umfrage und andre moderne Methoden in die Erforschung der Kunst eingeführt, und an ihn hauptsächlich knüpfen viele der jüngeren Forscher, vor allem auch diejenigen der Wundtschen Schule an. Wundt selbst hat zwar auch gelegentlich den von Fechner gewiesenen Weg beschritten, seine Hauptbedeutung liegt jedoch darin, daß er die Kunst im Zusammenhang der Völkerpsychologie behandelt und damit Perspektiven eröffnet hat, die der alten Aesthetik ganz unzugänglich waren (24, 50).

Die psychologische Aesthetik der jüngeren Zeit knüpft hauptsächlich an drei Persönlichkeiten, Th. Lipps, J. Volkelt und K. Groos an, durch deren Schule die meisten heutigen Forscher auf diesem Gebiete

hindurchgegangen sind. Am entschiedensten von diesen hat Th. Lipps den psychologischen Charakter der ästhetischen Forschung betont, für ihn ist die Aesthetik überhaupt nur ein Zweig der Psychologie, er sieht ihre Hauptaufgabe in einer Analyse des Einfühlungsbegriffes. Weniger konsequent, mehr zum Ausgleich geneigt, ist Johannes Volkelt, der in seinem System der Aesthetik versucht, die psychologische Methode mit der Normgebung zu vereinen. Karl Groos, der mit feinen Werken über die Spiele der Tiere und der Menschen begann, ist auch im wesentlichen psychologisch gerichtet und sieht im Begriff der inneren Nachahmung „das Zentralproblem der Aesthetik" (12, 19, 8).

Daneben haben andre Kunstforscher, wie Dessoir, zwar gelegentlich ebenfalls die psychologische Methode verwandt, sehen jedoch in der Hauptsache in der Aesthetik eine objektive Wissenschaft (4, 25).

Hier haben wir es ausschließlich mit der psychologischen Erforschung der Kunst zu tun, und ich behandle daher unter den Forschungsrichtungen der Gegenwart nur diejenigen, die eine eigene psychologische Methodik ausgearbeitet haben.

§. 5. Die Forschungsmethoden der psychologischen Kunstwissenschaft

Die psychologische Kunstforschung hat nebeneinander eine ganze Reihe von Methoden ausgebildet, meist im Zusammenhang mit der Entwicklung der übrigen psychologischen Forschungszweige. Kaum eines der auf andern psychologischen Teilgebieten zur Geltung gelangten Verfahren hat man nicht auch auf die Kunst anzuwenden versucht.

Von diesen Methoden steht im Vordergrund des Interesses die experimentelle. Indessen hat sie sich bisher auf dem Gebiet der Kunstforschung nicht ganz so fruchtbar erwiesen, wie man zunächst erhoffte. Das liegt daran, daß man (noch immer im Bann normativer Tendenzen) sie verwenden wollte, um „allgemeingültige" Werte zu ermitteln. Die ersten Experimente haben daher für den, der die ungeheure Kompliziertheit der Probleme nur einigermaßen überblickt, etwas Kindliches. Indem man meinte, durch experimentelle Befragung einiger Versuchspersonen „allgemeingültige Werte" (etwa der Wohlgefälligkeit von Linien oder Farbenzusammenstellungen) zu ermitteln, verhielt man sich etwa so wie ein Mann, der glaubte, aus dem vierten Stock seines Hauses die Sonne aus geringerer Entfernung beobachten zu können als aus dem zweiten. Gegenüber der ungeheuren Entfernung des Ziels sind derartige Ergebnisse lächerlich gering.

Dafür hat sich neuerdings herausgestellt, daß gerade gewisse Nebenresultate der experimentellen Forschung ungeahnte Fruchtbarkeit versprechen. Das sind die individuellen Verschiedenheiten, die man zuerst — hypnotisiert von dem Suchen nach „allgemeinen" Tatsachen — beiseite ließ. Durch systematische Erforschung solcher individuellen Besonderheiten kann das Experiment noch eine neue Bedeutung gewinnen (28, 36).

Fruchtbar kann das psychologische Experiment besonders dort werden, wo es vom eigentlich ästhetischen, emotionalen Leben, das in

besonderem Grade individuell ist, absieht und mehr die apperzeptiven Bedingungen des ästhetischen Erlebnisses untersucht. Indem durch Experimente die rezeptiven, assoziativen oder logischen Funktionen geklärt werden, die Voraussetzungen für das Gefühlserlebnis, aber doch bis zu einem gewissen Grade davon abtrennbar sind, kann man schon eher zu Resultaten von größerer Allgemeinheit gelangen. Als Beispiele solcher die kunstpsychologische Forschung bereichernder, wenn auch an sich allgemeinpsychologischer Experimente nenne ich die Untersuchungen über Farben- und Klangwirkungen, über Raum- und Zeit-(Rhythmus-)wahrnehmung, über Assoziationen, über Denkvorgänge usw.

Eine weitere Methode, die neuerdings vielfach benutzt wird, ist die Umfrage- und Sammelmethode. Sie sieht richtig ein, daß es gegenüber der ungeheuren Mannigfaltigkeit der ästhetischen Erscheinungen nicht genügt, wenn der Forscher die an sich selbst gemachten Beobachtungen verallgemeinert, sondern daß es notwendig ist, möglichst zahlreiche Individuen auf ihre Besonderheiten hin zu prüfen. Diese Methode setzt daher eine Richtung fort, in die das Experiment fast gegen seinen Willen geraten war. Und zwar gestattet gegenüber dem Experiment die Methode der Erhebung eine Ausdehnung auf eine weitaus größere Zahl von Individuen. Freilich liegt in der Heranziehung allzu vieler Personen auch eine Gefahr dieser Arbeitsweise, da es natürlich schwer, ja unmöglich ist, sie alle unter gleicher, kritischer Kontrolle zu haben. Das bloße Umherschicken von Fragebogen und unkritisches Hinnehmen der Antworten jedenfalls darf niemals genügen. Stets muß durch Ergänzungs- und Kreuzfragen die Zuverlässigkeit der Antwort nachgeprüft werden. Bloße, äußerlich zusammengestellte Statistiken sind fast immer unzulänglich und große Zahlen mögen wohl dem Laien imponieren, haben wissenschaftlich jedoch sehr geringen Wert. Die Schwierigkeit liegt zunächst in der Ausarbeitung eines exakten Fragebogens, der wirklich die Aufmerksamkeit der Befragten auf die wesentlichen Momente einstellt, ohne ihnen doch eine bestimmte Antwort zu suggerieren. Wertvolle Beispiele derartiger Umfragen geben die über musikalischen Genießen oder den Anteil des motorischen Erlebens bei den verschiedensten psychischen Funktionen (23, 30).

Indem die Umfragemethode jedoch die Zeugnisse der Befragten nachprüft und die falschen Bedingtheiten der Antworten aufzudecken sucht, kommt sie einer andern Methode sehr nahe, die in der neuern Psychologie oft zu gering eingeschätzt worden ist, und die doch irgendwie in allen Methoden — auch der des Experiments — darinsteckt: der analytischen Methode. Sie wird natürlich beim eignen Ich des Forschers beginnen und zunächst Selbstbeobachtung sein. Es ist eine ganz falsche Meinung, daß die Selbstbeobachtung ihre Möglichkeiten erschöpft habe. Im Gegenteil, es muß mit aller Energie betont werden, daß selbst anerkannte Psychologen erstaunlich ungeschickt in dieser Hinsicht sind. Selbstbeobachtung ist nicht leichter, sondern schwerer als die meisten andern Methoden, zumal sie überhaupt in einem vertiefteren Sinne erst möglich wird durch vergleichende Heran-

ziehung der Fremdbeobachtung. Welche Möglichkeiten in dieser Richtung noch offen stehen, zugleich aber auch, wie wenig man bisher in die Tiefe gedrungen ist, offenbaren besonders neuerdings die Ergebnisse der psychoanalytischen Forschungsweise. Diese ist, wie ja der Name schon zugibt, ein Sonderzweig der analytischen Methode überhaupt, wird jedoch unter dem Einfluß bestimmter Fragestellungen betrieben. Sie sucht vor allem die dunklen Untergründe des Seelenlebens aufzuhellen, studiert nicht nur das wache Seelenleben, sondern auch den Traum und andere Auswirkungen des Unterbewußtseins, zieht Gebiete, an denen die bisherige Psychologie meist vorüberging, vor allem das Sexualleben, in den Bereich der Nachforschung und bildet dafür eine eigene Technik aus. Es steht hier nicht zur Diskussion, ob man alle Voraussetzungen der Psychoanalyse teilt, es handelt sich um die Methode einer exakteren Zergliederung des Seelenlebens, die ohne Zweifel von den Psychoanalytikern, mögen sie noch so viele handgreifliche Irrtümer sich haben zuschulden kommen lassen, angeregt worden ist. Besonders die Analyse des dichterischen Schaffens darf sich von der Psychoanalyse mancherlei Bereicherung versprechen, wenn auch in der einseitigen Vorherrschaft der spezifisch Freudschen Gesichtspunkte eine gewisse Gefahr besteht. Erkennt man diesen nicht die umstürzende Bedeutung zu, wie sie ihr die eingeschworenen Psychoanalytiker geben, sieht man in ihnen nur wertvolle, aber nicht die ausschließlichen Gesichtspunkte, so wird die Psychoanalyse zu einer Form der psychologischen Analyse überhaupt. Daß auf diesem Gebiete wertvolle Ergebnisse zu erbringen sind, beweisen vor allem die gründlichen Analysen der „Einfühlung", der „inneren Nachahmung" und anderer Erscheinungen des ästhetischen Genießens, die die psychologische Aesthetik erbracht hat und von denen die spekulative Aesthetik wenig wußte.

Eine Anwendung der analytischen Methode ist, wenn man will, auch die objektive oder rückschließende Methode, die aus dem Werke auf seine seelischen Bedingungen zurückgeht. Die Voraussetzung dieser Forschungsweise ist, daß es möglich sei, aus der Objektivierung im Kunstwerk die seelischen Zustände und Funktionen zu ermitteln, die das Werk haben zustande kommen lassen und auf die es zu wirken bestimmt ist. Gibt man diese Voraussetzung zu, so ist in der Tat ein ungeheures Gebiet für die Forschung aufgeschlossen, dann wird die ganze Fülle von Kunstwerken aus allen Zeiten und Völkern zum Material für den Psychologen, die gesamte Menschheitsgeschichte wird für ihn zum Laboratorium größten Stils. In der Tat haben zahlreiche neuere Forscher sich dieser rückschließenden Methode bedient und aus den Werken heraus das „spezifische Lebensgefühl" oder die „spezifische Mentalität" einzelner Epochen oder auch einzelner Künstler zu bestimmen gesucht. Nun wird man ohne weiteres zugeben, daß es möglich ist, aus den Objektivierungen Rückschlüsse zu machen. Indessen bedarf diese Voraussetzung der mannigfachsten Einschränkungen. Mit der bloßen „Einfühlung" ists da nicht getan, sonst bleibts doch nur der Herren eigner Geist, den sie fremden Auswirkungen unterschie-

ben. Jene Rückschlüsse vom Objekt auf die Subjektivität bedürfen der mannigfachsten kritischen Ergänzungen. Es muß alles, was außer den Werken selbst an Material zur Verfügung steht, herangezogen werden: literarische Zeugnisse vor allem, aber auch andere Hilfen. So kann z. B. für die Art, wie frühere Zeiten Architektur ästhetisch genossen, sehr lehrreich sein, wie sie die Bauwerke in Bildern oder Kupferstichen wiedergaben. Man kann auch mit außerästhetischen Tatsachen das ästhetische Leben beleuchten. Man hat so neuerdings in der Politik, in der Wirtschaft, im wissenschaftlichen Denken, kurz in allen Aeußerungen geistigen Lebens ein „Diapason" finden wollen, eine gemeinsame geistige Haltung, die natürlich auch in der Kunst vorhanden sein muß, so daß man Erkenntnisse, die von nichtästhetischen Gebieten gewonnen würden, auch für das Kunstleben zu nutzen hoffen könnte. Alles in allem verspricht eine solche „objektive" Methode sehr viel, muß aber mit großer kritischer Vorsicht angewendet werden und wird vielleicht niemals zur vollen Exaktheit gelangen, einem Ziel, das allerdings für alle Methoden nie ganz erreichbar ist.

Als besonders fruchtbar haben sich auch diejenigen Methoden erwiesen, die man — mit nicht sehr großen Unterschieden — je nachdem als völkerpsychologische, soziologische oder ethnographische Forschungsweisen bezeichnet. Sie alle fassen die Kunst nicht so sehr als Aeußerung eines individuellen, sondern vielmehr eines kollektiven Seelenlebens auf und suchen sie von hier aus zu verstehen. Sie wenden vor allem ihr Interesse den primitiven Völkern zu, in der Annahme, daß sich in vergleichsweise einfachen Verhältnissen die Probleme am leichtesten studieren lassen. Durch derartige Forschungen ist zunächst eine große Menge wertvollen Materials gesammelt worden, das die Grundlage der Aesthetik in ungeahnter Weise erweitert hat. Für die psychologische Auswertung dieses Materials ist nun zwar ebenfalls die rückschließende Methode nicht zu entbehren, doch ergibt die Beobachtung des außerästhetischen Lebens der Völker mannigfache Aufschlüsse für das Verständnis. Es ist jedoch keineswegs nötig, die soziologische Methode auf niedere Kulturstufen zu beschränken. Tritt auf höheren das individuelle Seelenleben auch stärker neben dem sozialen hervor, so gibt es doch auch in der Kunst der höchstentwickelten Perioden Tatsachen, die nur soziologisch erklärt werden können; ist doch die Kunst als Gesamtphänomen aus der Individualpsychologie allein nie zu begreifen (26, 29, 40, 41, 50).

Bereichert wird die Kunstpsychologie auch durch Erforschung des kindlichen Seelenlebens, in dem sich manche Erscheinungen auf früheren Entwicklungsstufen beobachten lassen, wenn man auch mit der Parallelisierung der kindlichen und der Kunst primitiver Völker sehr vorsichtig sein muß. Sehr wertvoll sind auf diesem Gebiete besonders die eingehenden Untersuchungen des kindlichen Zeichnens und Modellierens, der kindlichen Sprache und der literarischen Betätigung in der Kinderzeit.

Als weitere Hilfsmethode sei noch die der Psychopathologie genannt. Wie für alle übrigen psychologischen Gebiete, so kann auch

für das der Kunst das Studium geistiger Erkrankung interessante Einblicke gewähren. Daß vor allem das künstlerische Schaffen Analogien mit pathologischen Zuständen bietet, ist eine uralte Erkenntnis. Diese Analogien auf ihre tatsächliche Richtigkeit zu prüfen, ist eine besondere Aufgabe der Psychologie.

Mit den genannten Methoden dürften die wichtigsten in der Gegenwart verwendeten Arbeitsweisen gemustert sein. So verschieden sie auf den ersten Anblick scheinen, so haben sie im Grund doch das eine gemeinsam, daß sie alle auf die Grundmethode aller Psychologie, die Analyse, zurückführen. Auch das Experiment ist nur eine Analyse mit verteilten Rollen und künstlichen Hilfen, bei den andern Methoden liegt der analytische Charakter noch klarer. Die Analyse darf aber niemals bloß Selbstanalyse sein, sie muß sich stets mit der Fremdanalyse verbinden und ergänzen. So wird die Methode zur vergleichenden Methode, die ich darum nicht als besondere Methode gefaßt habe, weil ohne Vergleichung keine einzige der übrigen Methoden ihren Wert behält.

Es handelt sich aber nicht bloß um Vergleichung innerhalb der einzelnen Forschungsweise. Auch die Methoden untereinander und ihre Ergebnisse müssen beständig durch Vergleichung kontrolliert werden. In diesem Sinne wäre die vergleichende Methode eine allen übrigen Forschungsweisen übergeordnete Methode, und so soll sie auch hier angewendet werden.

Denn das ist der Grundunterschied, der meine Untersuchungen gegen fast alle früheren ästhetischen Werke abhebt: Ich suche nicht die unendlichen Verschiedenheiten gewaltsam mit einem Maße zu messen, sondern suche vor allem den Besonderheiten gerecht zu werden und dann durch Vergleichung festzustellen, wieviel Gemeinsames sich ergibt und wieweit die Unterschiede unüberbrückbar sind. Dabei zeigt sich, daß — bei allen Gemeinsamkeiten, deren ich anderseits auch einige, von der bisherigen Aesthetik übersehene ermittelt zu haben glaube — doch die Verschiedenheiten auf dem Gebiete der Kunst viel bedeutender sind, als die meisten Aesthetiker und auch die meisten psychologischen Aesthetiker annahmen. Die Einheit der Kunst, wovon sie ausgingen, ist in Wahrheit eine petitio principii. Es gibt gar nicht die Kunst, es gibt nur Künste und zwar so viele, als es Menschentypen gibt, die Kunst schaffen und genießen. Wenn hier trotzdem von „Kunst" die Rede ist, so ist damit nie eine kompakte Einheit gemeint, sondern Kunst ist mir ein Sammelbegriff, in den die zahllosen verwandten und doch tiefverschiedenen Phänomene eingehen, die wir oben umgrenzt haben.

Ich mache also die Vergleichung zum Hauptgesichtspunkt für alle Untersuchungen.

In dreifacher Weise gedenke ich dabei das Prinzip der vergleichenden Psychologie durchzuführen.

Ich suche die großen und oft fundamentalen Verschiedenheiten zu ermitteln, die zwischen Individuen, Völkern, Zeiten

und andern Gruppenbildungen sowohl hinsichtlich des Kunstschaffens wie des Kunstgenießens bestehen. Nur durch volles Inrechnungsetzen dieser Unterschiede — ohne Vertuschen — und darauf folgenden Vergleich wird es möglich sein, auch zu allgemeineren Erkenntnissen über das Wesen der Kunst zu gelangen.

Zweitens suche ich die Besonderheiten jeder einzelnen Kunstgattung herauszuarbeiten und dann erst zu vergleichen. Der innere Parallelismus zwischen Musik, Dichtung, bildender Kunst ist mir kein vorausgesetztes Dogma, sondern ein Untersuchungsgegenstand. Es werden dabei, neben unverkennbaren Gemeinsamkeiten, auch grundlegende Verschiedenheiten nicht zu verschweigen sein.

Drittens ist die Methode der Vergleichung auch über das Kunstgebiet selber hinaus auszudehnen, insofern die Kunst stets im Zusammenhang mit dem gesamten Seelenleben zu betrachten ist, und auch außerkünstlerische Betätigungen zum Vergleich herangezogen werden müssen.

§ 6. Der Begriff des Stils. Psychologisches und Nichtpsychologisches im Stilbegriff

Ich gehe bei der Analyse der Kunst zunächst vom Werke aus, das als konkreter Gegenstand vorliegt, wenn auch in dieser konkreten Gegebenheit die Kunst als seelisches Erlebnis noch keineswegs so festgelegt ist, wie harmlose Leute, zu denen in diesem Fall sogar recht gelehrte Kunstforscher zählen, vielfach gemeint haben.

Als Inbegriff der Eigenschaften eines Kunstwerkes hat man seit alters den Begriff des Stils zur Verfügung. Indessen ist dieser Begriff keineswegs so leicht zu fassen, wie es scheint, und besonders, wenn wir von psychologischen Gesichtspunkten aus an ihn herantreten, ergibt er sich als ein recht kompliziertes Gebilde. Der Stil nämlich, der im fertigen Werke als mehr oder minder geschlossene Einheit vor uns liegt, geht auf sehr verschiedene Wurzeln zurück. Ich unterscheide deren vier.

Der Stil ist zunächst bedingt durch die Persönlichkeit des Kunstschaffenden. Sowohl die individuellen Besonderheiten wie die nationale, soziale, zeitliche Zugehörigkeit des Künstlers prägt sich im Werke aus. Alles, was sich auf diese Tatsachen zurückführen läßt, fasse ich zusammen als den Künstlerstil.

Der Künstler ist jedoch nicht eine Stimme in der Wüste, sondern steht immer in näherem oder fernerem Kontakt mit einem genießenden Publikum, ja er ist selbst der erste Genießende. Darum pflegt sein Werk auch nicht bloß ein rein subjektives Gebilde zu sein, sondern nimmt mannigfachste Rücksichten auf die Wirkung auf andere. Die spezifische Apperzeption des Publikums, seine seelische Eigenart und deren besondere Forderungen wirken auf den Künstler zurück, und nur durch eine (meist instinktive, selten nur bewußte oder gar berechnende) Rücksichtnahme auf die Wirkung sind viele Besonderheiten des Stils zu erklären. Ich fasse alles Hierhergehörige zusammen als den Wirkungsstil.

Soweit ist der Stil eine unzweifelhaft psychologische Tatsache. Es

gehen jedoch auch zahlreiche nichtpsychologische Faktoren in den Stil ein. Zu diesen rechne ich zunächst das Material und die Technik, die sehr wesentlich den Stil bedingen. Ob ein Gebäude in Haustein oder Beton, ob ein Musikwerk für Klavier oder großes Orchester geschrieben wird, bedingt tiefgreifende Unterschiede. Ich fasse alles derartige zusammen als Materialstil oder auch als den technischen Stil.

Ebenfalls nicht rein psychologisch bedingt ist alles das, was dem Kunstwerk seinen Inhalt gibt. Bei den gegenständlichen Künsten (wie Dichtung, Malerei usw.) ist es der Gegenstand, der gewählt ist. Ein heroischer Stoff bedingt einen andern Stil als ein idyllischer. Alles, was unter diesem Gesichtspunkt zusammengehört, fasse ich zusammen als „Gegenstandsstil".

Vielfach, besonders bei aller angewandten Kunst, kommen auch außerästhetische Faktoren in Betracht, die den Stil mitbeeinflussen. Dazu rechne ich vor allem den Zweck des Werkes, soweit ein solcher vorhanden ist.

In der Hauptsache wird man jedoch mit jenen vier Wurzeln des Stils auskommen. Nun pflegt man — und das scheint zunächst ein Widerspruch gegen meine Darlegungen — den Begriff des Stils vielfach als Einheit zu definieren. In der Tat wirken diejenigen Kunstwerke, die sich dauernd durchzusetzen vermochten, durchaus einheitlich und zwar darum, weil sich Künstlerstil, Wirkungsstil, Material- und Gegenstandsstil zu einer Einheit zusammenfügen. Das ist nicht überraschend, denn der schaffende Künstler ist ja das vereinheitlichende Moment, insofern als er nicht bloß seine Individualität ausdrücken, sondern auch wirken will und zu diesem Behuf sein Publikum berücksichtigt und das Material und den Gegenstand auswählt. Im übrigen ist diese Einheit des Stils keine apriorische Tatsache, wie manche spekulativen Aesthetiker meinen, sondern eine Forderung, die in absolutem Sinne nie erreicht ist. Auch im besten Kunstwerk läßt sich noch das Persönliche von dem durch das Material oder den Gegenstand Bedingten trennen. Das soll kein Tadel sein, ich konstatiere nur eine Tatsache damit.

§ 7. Das System der Künste unter psychologischem Gesichtspunkt

Bei meinen Untersuchungen gehe ich von dem zweiten der oben erörterten Gesichtspunkte der Vergleichung aus: den Kunstgattungen, und ich ordne daher sowohl die individuellen, nationalen, zeitlichen Stilbesonderheiten wie die außerästhetischen Beziehungen der Kunst jenem Einteilungsprinzip unter. D. h. ich suche zunächst jede Kunstart: Tanz, Musik, Dichtung und die bildenden Künste in ihrer psychologischen Besonderheit für sich herauszuarbeiten, und betrachte die individuellen Verschiedenheiten innerhalb dieses Rahmens. Das Gemeinsame der Künste wird sich bei dieser Forschungsweise bereits von selbst herauskehren, einiges besonders Wichtige werde ich am Schluß noch eigens zusammenfassen [1].

[1] Ich gestatte mir darauf hinzuweisen, daß ich mit dieser Einteilung einen ganz andern Weg einschlage als in meiner Psychologie der Kunst (2 Bde. 1912. Neue,

Ich bin mir dabei bewußt, daß dieses Einteilungsprinzip in verschiedene Kunstgattungen nur durch die Praxis gerechtfertigt wird, daß dies „System der Künste" aber keineswegs rational begründet ist. Meine Behandlungsweise wird den Umstand keineswegs verschleiern, oft sogar besonders betonen, daß die landläufige Scheidung der Künste viel Willkürliches einschließt. So wird sich gerade in der psychologischen Betrachtungsweise zeigen, daß z. B. die Grenzen zwischen Tanz und Drama, zwischen Tanz und Musik, zwischen Musik und Lyrik, zwischen Epik und Lyrik, ferner zwischen Ornamentik und Architektur, zwischen Ornamentik und Plastik, zwischen Architektur und Plastik fließend und nur auf sehr äußerliche Gesichtspunkte hin angenommen sind. Trotzdem werden wir, unter Anerkennung solcher Uebergangs- und Zwischenformen, doch die landläufige Einteilung beibehalten, da sie sich, so wenig sie logisch und psychologisch begründet sein mag, doch als eine Macht in der Kunstpraxis erwiesen hat und auf den so vielfach willkürlich abgegrenzten Gebieten auch immanente Entwicklungen und Stile gezeitigt hat. Denn mag prinzipiell Ornamentik von Malerei nicht restlos zu scheiden sein, in der Praxis gibt es doch spezifisch Ornamentales und spezifisch Malerisches genug, so daß nachträglich jene an sich willkürliche Einteilung eine gewisse Rechtfertigung erhält. Völlig rationale Systeme sind ja auf allen Gebieten, die dem Leben entnommen sind, nicht zu erbringen; die gibt es nur in der Mathematik. Aber schon in der Chemie und mehr noch in der Biologie, vollends aber in allen Kulturwissenschaften darf man kein ganz rationales Einteilungsprinzip und kein ganz rationales System erwarten.

Trotzdem hat man versucht, die praktische Einteilung rational oder wenigstens psychologisch zu rechtfertigen, und ist dabei zunächst zu der, auch von uns unternommenen Gruppierung in „musische" und „bildende" Künste gelangt, von denen die erste Gruppe, die Tanz, Musik und Dichtung umfaßt, als in der „Z e i t" verlaufend, die zweite, die Ornamentik, Baukunst, Plastik, Malerei und Zeichnung umspannt, als „r ä u m l i c h e" charakterisiert wird. Es ist jedoch nicht möglich, die genannten Kriterien als fundamental anzuerkennen. Auch für die bildenden Künste besteht zum mindesten die Möglichkeit eines Nacheinanders der Eindrücke: das Gesamtbild eines gothischen Doms, einer plastischen Gruppe, ja auch jedes größeren Gemäldes baut sich aus einem Nacheinander der Eindrücke auf, und niemals ist das Kunstgenießen absolut in einen zeitlich unausgedehnten Augenblick zu bannen, nein auch der Genuß eines Bildwerks aus der Barockzeit hat — wie alle seelischen Vorgänge, — seinen oft sehr wechselreichen Verlauf in der Zeit. — Andrerseits arbeiten auch die musischen Künste mit einem

stark umgearbeitete und erweiterte Auflage L. 1922). Hier, ebenso wie in meinem Buche „P e r s ö n l i c h k e i t u n d W e l t a n s c h a u u n g. Psychol. Untersuchungen zu Kunst, Religion und Philosophie" (L. 1919) und meiner „P o e t i k a u f p s y c h o l o g i s c h e r G r u n d l a g e" (2. Aufl. 1920) gehe ich von den individuellen Verschiedenheiten aus, wie sie sich in allen Künsten gemeinsam offenbaren und behandle dabei die besondern Verhältnisse nur sekundär. Ich hoffe, daß die neue Behandlungsweise das Thema von ganz neuen Gesichtspunkten zeigt und viel Material heranbringt, das in jenen Büchern nicht berücksichtigt werden konnte.

Nebeneinander. Die Töne einer Melodie, die Worte einer Erzählung blitzen nicht bloß auf, um für immer zu verschwinden und spurlos andern das Feld zu räumen, nein sie fügen sich zu Gesamterlebnissen, bei denen man — im Roman oder Drama sogar im räumlichen Sinne — von einem Nebeneinander sprechen muß. Aus den räumlich-zeitlichen Qualitäten ist also keine logische Begriffsbildung zu gewinnen. Die Einteilung ist eben nicht rational, sondern durch die Praxis gesetzt.

Auch nach den Sinnesgebieten lassen sich die Künste nicht befriedigend trennen. Man hat zwar gelegentlich behauptet, die bildenden Künste wirkten auf das Auge, Musik und Dichtung aufs Ohr. Doch ist das leicht zu bestreiten; denn man kann z. B. darauf hinweisen, daß heutzutage die Dichtung überwiegend durch Lesen, also durchs Auge aufgenommen wird, vor allem aber kann man anführen, daß jene Sinne nur die zufälligen Eingangstore, nicht das Wesen des Kunstgenusses bildeten. Es wird später ausführlich davon zu sprechen sein, daß in jedem Kunsteindruck fast die ganze Seele erregt wird, daß niemals die äußeren Sinnesempfindungen allein das Kunsterleben konstituieren, sondern daß in fast allen Fällen Assoziationen, Raum- und Zeitanschauungen, motorische Reaktionen der verschiedensten Art, Gefühle und intellektuelle Akte mitspielen, so daß es sich bei einer Sonderung nach den konstituierenden seelischen Funktionen niemals um ausschließende Verschiedenheiten, sondern höchstens um Prävalenzverhältnisse handeln kann. Diese aber sind je nach den Individuen sehr schwankend. Es läßt sich zeigen, daß manche Menschen (solche des visuellen Typus) Dichtungen visuell genießen, indem sie die höchste Lust durch das imaginative Ausmalen aller in der Dichtung gegebenen Bildanregungen erfahren, ja indem sie das Druckbild als wesentlich eingehen lassen in den Kunstgenuß. (Derartiges finden wir in der Spätantike, in China, bei vielen modernen Lyrikern.) Oder es gibt Individuen, die vor einem Bilde die Farb- und Formwerte gar nicht beachten, nur den poetischen Gehalt an Stimmung oder anekdotischen Ereignissen genießen. Auch aus diesem Grunde, weil jedes Kunstwerk in der allerverschiedensten Weise erlebt werden kann, darf man die psychologischen Funktionen, die bei seinem Genuß sich betätigen, nicht zu Kriterien der objektiven Gattung machen.

Aber selbst, wenn wir aus den psychologischen Funktionen, die den Kunstgenuß konstituieren, eine Klassifikation der Kunstwerke gewinnen könnten, so wäre sie doch nicht erschöpfend, weil sie zahllose außerästhetische Faktoren, die in der Kunst oft so wesentlich mitbeteiligt sind, nicht mitbeachtet hätte. Bezieht man diese ein, so wird man zu Begriffsbildungen gelangen, die in mannigfacher Weise die rein ästhetischen Klassifikationen durchkreuzen. Ich beschränke mich an dieser Stelle nur auf eine Aufzählung der Begriffe, die sich durch Heranziehung nichtästhetischer Momente innerhalb des Kunstgebietes aussondern lassen. Wir können da eine religiöse Kunst unterscheiden, eine Erinnerungskunst, eine patriotisch-politische Kunst, eine pädagogisch-moralische Kunst und zahlreiche andere Kategorien, deren jede Werke aller oben genannten Kunstgattungen umspannen würde.

Soll man nun, angesichts der fließenden Grenzen aller möglichen Scheidungen überhaupt auf jede Klassifikation verzichten? Nein und Ja! Aus praktischen Gründen wird man stets das weite Gebiet teilen müssen, weil es in seiner Gesamtheit nie überschaut werden kann. Aber man verzichte darauf, diese praktische Teilung a priori rechtfertigen zu wollen, man sei sich stets bewußt, daß das lebendige Kunsterleben sich nicht in Schachteln und Schubladen pressen läßt, sondern eine unendliche, alle Grenzen immer wieder überflutende Mannigfaltigkeit ist. Sowie die Psychologie des Kunsterlebens einbezogen wird in die Prinzipien der Klassifikation der Kunstwerke, so zerspringen alle trennenden Grenzen, und es zeigt sich, daß das Subjekt selbstherrlich jede Klassifikation zu Schanden macht. Mag man das mit Trauer oder Genugtuung feststellen, jedenfalls ist es eine Tatsache, die gerade von einer Psychologie der Kunst am schärfsten betont werden muß.

Wenn wir auch zunächst von einer vom psychologischen Standpunkt nicht völlig gerechtfertigten Einteilung der Künste ausgehen, so wird es im einzelnen um so mehr unser Bestreben sein, die psychologischen Gesichtspunkte hervortreten zu lassen. Ich hebe zunächst einige dieser Gesichtspunkte hervor, die — neben der allgemeinen Tendenz des Hervorkehrens der Verschiedenheiten und Gleichheiten — jeden Abschnitt beherrschen werden.

Es werden zunächst die in der Genesis der Kunstwerke bedingten Stilformen besprochen. Und zwar werde ich stets die allmähliche Herausentwicklung der Kunstgattungen aus noch wenig ausgeprägten Urformen ein Hauptproblem sein lassen, ebenso wie das Hineinwirken außerästhetischer Faktoren neben den rein ästhetischen.

Ein weiterer Hauptgesichtspunkt wird die psychologische Wirkung der Kunstwerke und die Analyse aller jener Kunstformen sein, die in ihrer Eigenart durch eben diese Wirkung bedingt sind. Und zwar ist dabei sehr wesentlich, an welche seelischen Funktionen sich das Kunstwerk vor allem wendet. Ich unterscheide vier Arten solcher, ins ästhetische Erleben eingehender Funktionen: 1. die sensorisch-rezeptiven, 2. die motorisch-reaktiven, 3. die imaginativ-assoziativen und 4. die logisch-reflexiven Faktoren. Sensorisch wird ein Kunstwerk erlebt, wenn wesentlich seine sinnliche Wirkung, die Töne oder Farben als solche ausgekostet werden. Motorisch ist das Erleben, wenn den im Kunstwerk, z. B. im Rhythmus oder der Linearform gegebenen Bewewegungsantrieben nachgegeben wird. Assoziativ wird das Kunstwerk erlebt, wenn man alles das, was die sinnhaften Gegebenheiten „bedeuten" können, alle Vorstellungen und Reproduktionen, die sie wachrufen können, das Wesen des Kunstgenießens ausmachen läßt. Und endlich logisch-reflexiv wird das Kunstwerk dann aufgenommen, wenn man es zum Anlaß von Urteilen und logischen Erwägungen macht, die ihrerseits Gefühle auslösen. Denn dann allein natürlich ist der Kunstgenuß ästhetisch, wenn diese Funktionen um ihrer selbst willen, nicht zu praktischen Zwecken ausgeübt werden, wenn sie zum inneren Erleben werden, d. h. eine emotio-

nale Resonanz finden. In der Analyse dieser seelischen Wirkung der Kunstwerke muß jede psychologische Behandlung der Kunst ein Hauptziel sehen.

Daneben kommen natürlich die durch das Material und die Technik des Kunstwerkes bedingten Stilfaktoren soweit in Betracht, als diese psychologischen Charakter haben. Gewiß nicht der Stein der Architektur, nicht die Pigmente der Malerei, nicht die musikalischen Instrumente sind Gegenstand der psychologischen Analyse: aber die durch sie mitbedingten Formen, Farben und Töne, die psychische Erlebnisse sind, müssen als solche in der Psychologie der Kunst behandelt werden.

Das Gleiche gilt von allem „Gegenständlichen", das nicht in seiner Objektivität, seiner außerpsychologischen Realität, sondern als psychologisch-ästhetisches Faktum einzubeziehen ist in unsre Untersuchung.

TEIL I. DIE MUSISCHEN KÜNSTE

KAPITEL I. DIE MUSISCHE URKUNST

§ 1. Die ursprüngliche Einheit und allmähliche Auseinanderentwicklung der musischen Künste

Es sind wesentlich praktische Motive, die mich leiten, wenn ich die traditionelle Einteilung der Künste beibehalte. Nicht daß ich glaubte, feste psychologische oder gar apriorisch-ästhetische Kategorien damit in Händen zu haben. Allerdings kommt, wenn ich Tanz und Musik und Dichtung als musische Künste zusammenfasse und den Bildkünsten nebenordne, noch ein genetisches Moment hinzu, insofern diese Künste in ihrer späteren Ausprägung sich als Differenzierungen einer gemeinsamen Urkunst erweisen, eines primitiven Gesamtkunstwerkes, dessen Einheit erst allmählich getrennt worden ist. Jene psychologische Methode, die die Gesamtheit des seelischen Lebens aus „Elementen" aufbaut, hat viel dazu beigetragen, daß oft die ursprüngliche Einheit der Seele übersehen wurde, in der das Ganze meist vor der Spezifikation war. Setzt man die falschen Vorurteile beiseite, daß das „Einfache" in der Seele auch das Ursprüngliche sei, so wird man aus dem richtig verstandenen einheitlichen Wesen der Seele begreifen, warum auch in Kunstdingen die Gesamtheit vor der Spezifikation war. Die zur Entladung drängende innere Spannung suchte nicht bloß einen Ausweg, sie benutzte jeden, der sich ihr bot, und so tanzte, sang und redete der Primitive gleichzeitig, wenn Freude oder Schmerz sich einen Ausdruck suchten. Schon das uralte chinesische „Schi-king" formulierte das: „In der Freude spricht der Mensch Worte aus. Da diese Worte nicht genügen, verlängert er sie. Da die so gezogenen Worte nicht genügen, moduliert er sie. Da auch die modulierten Worte nicht genügen, machen seine Hände ganz unbewußt Bewegungen und seine Füße springen."

Im Anfang war also das aus Tanz, Musik und sprachlichem Ausdruck bestehende Gesamtkunstwerk, die musische Urkunst. Es ist eine Verschiebung der Tatsachen, wenn eine der drei Einzelkünste als „Mutter" der übrigen ausgegeben wird, wie Richard Wagner die Musik aus dem Geist des Tanzes und Nietzsche die Tragödie aus dem Geist der Musik geboren sein ließen. Nein, die drei Künste entwachsen alle einer gemeinsamen Wurzel, der musischen Urkunst, und es liegt kein Anlaß vor, einer von ihnen ein Prius zuzuweisen. Im Gegenteil: Die grundlegenden Stilformen aller Künste, wie der Rhythmus, sind nur aus dieser ursprünglichen Einheitlichkeit zu erklären. Das haben die völkerpsychologischen Untersuchungen der jüngsten Zeit als sicher erwiesen.

Um die Entwicklung der Künste zu verstehen, muß man sich die scheinbar paradoxe Tatsache vor Augen halten, daß bei einfachen Leistungen eine Mehrheit von verwandten psychophysischen Betätigungen sich gegenseitig unterstützt, bei größerer Schwierigkeit jedoch einander hemmt. Das gilt für die Produktion wie für den Genuß.

Der primitive Mensch singt freier, der Rhythmus gestaltet sich ihm sicherer, wenn er zweckentsprechende Begleitbewegungen ausführt. (Auch unsre Sänger helfen gern durch Armbewegungen der Tonentfaltung und durch Taktieren der rhythmischen Klarheit nach.) Ebenso behalten sich Melodien mit Text in der Regel leichter als solche ohne Worte. Alles das beweist, daß das Nebeneinander mehrerer Funktionen die Kunstleistung nicht erschwert, sondern gerade erleichtert. Auch die Apperzeption durch den Hörer oder Zuschauer wird durch gegenseitige Unterstützung verwandter Reize gefördert.

Werden jedoch größere Ansprüche an die einzelnen Betätigungen gestellt, so muß sich notgedrungen die Aufmerksamkeit konzentrieren und die Mehrheit der Funktionen als störend empfunden werden. Infolgedessen differenziert sich die ursprüngliche Gesamtkunst im späteren Entwicklungsverlauf. Wird der sprachlich geformte Inhalt ausgesponnen und gedanklich ausgebaut, so wirken begleitende Musik und Mimik als überflüssig oder verwirrend. Bei großer Kompliziertheit der Stimmenführung, etwa in fugierten Chören, ist eine gewisse Einfachheit des Rhythmus Voraussetzung und ein Verstehen von Wortzusammenhängen ganz unmöglich. So steht immer einer wachsenden Komplizierung eine Vereinfachung auf der andern Seite entgegen, was sich als Spezifikation der Einzelleistungen äußert und damit zur Konstitution der Einzelkünste führt. Trotz mancher rückläufiger Bewegungen streben daher die Künste immer mehr auseinander. Bestrebungen, wie die Richard Wagners, die Künste wieder zu verschmelzen, sind daher nicht „Zukunftskunst", wie man gemeint hat, sondern in Wahrheit eine Reaktion. Die Einheit der Künste liegt nicht vor uns, sondern hinter uns. Von ihr muß jede psychologische Kunstbetrachtung ihren Ausgang nehmen (37—50).

§ 2. Schilderung des primitiven Gesamtkunstwerks

Ehe wir den einzelnen Künsten und ihren Stilwirkungen nachgehen, gilt es, das primitive Gesamtkunstwerk zu verstehen. Es umfaßt körperliche Bewegung, Musik, Dichtung, wenn auch alle drei Komponenten in der Regel wenig verfeinert sind. Die körperlichen Bewegungen sind oft wenig geordnet, die „Musik" ein ziemlich formloser Lärm, die „Dichtung" ein Hervorstammeln einzelner Worte oder Sätze. Und doch stecken in diesen Erscheinungen die Keime für die späteren Kunstentwicklungen. Als typisches Beispiel für eine solche primitive Gesamtkunstleistung gebe ich eine Schilderung der Brüder Sarasin vom „Pfeiltanz" der Wedda auf Ceylon. „Es tanzen nur Männer. Es dreht sich jeder einmal nach links, wobei er mit dem rechten Bein ruhig stehen bleibt und mit dem linken, im Takte, krampfhaft, ruckweise, nach vorwärts auf den Boden tritt und dem Körper je einen kleinen Stoß nach rückwärts erteilt; dann, nachdem er eine halbe Drehung um sich selbst ausgeführt, bleibt er auf dem linken Bein ruhen und macht mit dem rechten, sich ruckweise vom Boden abstoßend und zugleich auch zitternd Bewegungen. So ... bewegt sich der Tanzende langsam rückwärts im Kreise um den Pfeil. Der einzelne Tänzer nimmt in der Ausführung seiner Drehungen auf seinen Nachbarn keine Rücksicht .... Indem nun die Tänzer zugleich einen einförmigen Gesang heulend hervorkeuchen, nach dessen Takt sie ihre Bewegungen ausführen, arbeiten sie sich auf diese Weise in die äußerste nervöse Aufregung, und es überströmt sie reichlicher Schweiß; das Klatschen auf den Bauch wird immer heftiger ausgeübt, so daß der so erzeugte Schall stets mehr hervortritt . ." Es gehen aus dieser (stark gekürzten) Schilderung die wesentlichen Charakteristika der primitiven Urkunst deutlich hervor: Die Vorherrschaft der körperlichen Bewegung, die Vereinigung mit lautlichen und imaginativen (hier durch den Pfeil und die Beziehungen des Tanzes zu ihm, vielleicht auch durch die Worte repräsentiert). Instrumentalmusik kommt selten vor, meist werden nur Lärminstrumente zur Markierung des Rhythmus verwendet.

In solcher primitiver Ur- und Gesamtkunst lebt sich ein primitives Seelenleben aus. Kompliziert ist höchstens die körperliche Bewegung, weshalb Europäer diese Gesamtkunst meist als Tanz empfinden. Die Musik kennt keinerlei Melodie in unsrem Sinne, keine Tonleiter mit festen Intervallen liegt ihren Tonschritten zugrunde; je lauter um so schöner! ist das hervorstechendste Kunstprinzip (Wallaschek). Die Worte und Vorstellungen, die dem Ganzen einen bestimmten Inhalt geben, sind ebenfalls äußerst simpel und meist keineswegs „poetisch" in irgend einem modernen Sinne. Oft handelt es sich um einen Satz, der beständig wiederholt wird. Einfache Wahrnehmungen oder Wünsche werden in der einfachsten Weise in Worte gebracht und nun entweder ganz wiederholt oder wenigstens refrainartig verarbeitet. Genau wie unsre Kinder bei ihren Spielen denselben Satz immer wiederholen, oft solange, bis die Worte ganz entstellt sind, so singt auch der Primitive, diesen Gesang durch mannigfache Bewegungen unterstützend.

Die ethnologischen Untersuchungen haben eine überraschende Uebereinstimmung der primitiven Kunstleistungen bei allen, unsrer Beobachtung zugänglichen primitiven Völkerschaften ergeben, so daß wir uns berechtigt fühlen dürfen, auch für die historischen Anfänge der Kunst solcher Völker, deren Vergangenheit sich für uns im Dunkel der Zeiten verliert, die gleichen Verhältnisse anzunehmen. Ja, wir können sogar im Tierleben Erscheinungen beobachten, die der menschlichen Urkunst zum mindesten sehr nahe stehen. Besonders zur Brunstzeit führen viele Tiergattungen von Gesang oder Geheul begleitete, dramatisch gestaltete Tänze auf, die ebenfalls als „Gesamtkunst" aufgefaßt werden können. Nehmen wir noch hinzu, daß auch ontogenetisch bei den Kindern aller Kulturen ähnliche Kunstbetätigungen sich einstellen, so dürfen wir in diesen primitiven Gesamtkunstleistungen eine notwendige Betätigung des leib-seelischen Organismus erblicken.

§ 3. Die psychologische Herkunft der Urkunst

Wie stellen sich nun psychologisch nach ihrer Veranlassung die primitiven Gesamtkunstwerke dar? Sind sie auf ästhetische Wirkung berechnete Gebilde? Man weiß, daß dies aufs entschiedenste von K. Bücher verneint worden ist, der in allem primitiven Singen und Sagen nur Arbeitshilfen sehen will. Nun ist diese Anschauung Büchers inzwischen von vielen Seiten zurückgewiesen worden; indessen hat man meist andere praktische Triebfedern an die Stelle der Arbeit oder neben sie gerückt. Man hat das primitive Musizieren und Dichten — unter Hinweis auf das Singen der Tiere bei der Brunstzeit — als erotische Lockung gefaßt, man hat besonders oft, vor allem für die kultischen Gesänge, auch die beabsichtigte magische Wirkung herangezogen, man hat auch die Verhöhnung von Feinden oder Uebung von Kampfakten als Motiv aufzeigen können und damit und durch die Aufzeigung andrer außerästhetischer Anlässe mehr den Erweis erbracht, daß von einem rein ästhetischen Ursprung der musischen Künste auf keinen Fall die Rede sein kann. Und selbst wenn im einzelnen Fall das praktische Motiv, dem das Lied dienen soll, nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden kann, so ist es doch oft sehr wahrscheinlich, daß die ursprüngliche praktische Bedeutung der Kunstübung nur vergessen worden ist.

Aber sie *ist* vielfach vergessen, das ist die Hauptsache. Denn damit wird die Kunstübung um ihrer selbst willen betrieben und sondert sich also ab von den rein religiösen oder rein praktischen Verrichtungen. Nicht daß sie damit überall zur ausschließlich ästhetischen Uebung geworden wäre, aber das Aesthetische überwiegt doch; es werden ästhetische Maßstäbe richtunggebend für die Ausgestaltung, also eine „Form", wenn auch nur eine sehr rohe, bildet sich heraus, eine Form, die nicht aus praktischen Motiven, sondern nur ästhetisch verstanden werden kann und auch als solche auf den primitiven Menschen wirkt. Denn es ist nicht ganz richtig, wenn man gesagt hat, es gäbe im primitiven Kunstleben nur Produzenten, keine Genießenden: in Wahrheit sind Produzent und Genießender dieselbe Person. Der Produzent genießt

die Funktionen, die er betätigt, und dadurch wird seine Uebung zu einer ästhetischen Kunstleistung.

§ 4. Die Formelemente der Urkunst (Refrain, Rhythmus usw.)

Betrachten wir nun das primitive Gesamtkunstwerk auf seine Stilformen hin, so ergibt sich zunächst, daß, mag diese Urkunst noch so roh erscheinen, ein durchaus markanter Stil vorhanden ist, ferner aber auch, daß viele der Stilmittel der späteren Entwicklungsstufen der Einzelkünste ganz deutlich vorgebildet sind, ja daß verhältnismäßig wenig Neues hinzukommt. Es handelt sich bei dem sogenannten Fortschritt der Kunst in der Regel weniger um ein Hinzuerfinden ganz neuer Mittel als um Ausbildung der schon im primitiven Kunstwerk vorhandenen Formen.

Da nun die wesentlichste Erscheinungsform der musischen Urkunst, zugleich auch dasjenige, was alle musischen Sonderkünste verbindet, der Verlauf in der Zeit ist, so ist es verständlich, daß die primitivste Formbildung eine Ordnung der zeitlichen Phänomene ist. Und zwar unterscheide ich als solche zeitlichen Formfaktoren zunächst die Gliederung. Gliederung bringt jedes Moment hervor, das den Ablauf der Eindrücke unterbricht und zwar so, daß entweder die Produktion oder die Rezeption der künstlerischen Reize dadurch gefördert wird, was beides natürlich psychologisch zusammenhängt.

Diese Gliederung kann sowohl durch Abwechslung wie durch Wiederholung geschehen. Beide Umstände unterbrechen zugleich den Strom des künstlerischen Geschehens und erleichtern sowohl Produktion wie Rezeption. Beide Tatsachen sind zu bekannt, als daß sie besonderer Erklärung bedürften. Jedes seelische Erleben, das immer die gleichen oder doch ähnliche Momente umfaßte, würde bald ermüden, ebenso aber auch eins, das ohne Wiederholung abliefe. Infolgedessen muß sowohl für Abwechslung als auch für Wiederholung gesorgt werden (wobei zu beachten ist, daß diese beiden Forderungen keine sich ausschließenden Gegensätze sind). Durch beide Umstände kann eine zeitlich-formale Gliederung bedingt werden, beide aber bedingen auch inhaltliche Erscheinungen. Ein inhaltlich neuer Satz bewirkt auch eine formale Gliederung, ebenso ein inhaltlich sich wiederholender. Stärkere formale Bedeutung erhält die Gliederung erst dort, wo das Moment der Gleichmäßigkeit hinzutritt, d. h. wo die Abwechslung oder die Wiederholung in bestimmten Zeitabständen einsetzen.

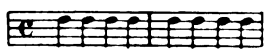
Auf diese Weise markieren sich bereits im primitiven Kunstwerk jene Formfaktoren, die wir bei den spezialisierten Künsten als die „Touren“ des Tanzes, die Strophen und Versgliederung in der Poesie, die Motiv- und Themengliederung in ihren Abarten in der Musik kennen lernen. Sie sind natürlich noch sehr grob entwickelt, nicht bewußt ausgebaut; nur in einzelnen Erscheinungen, wie dem Refrain, prägen sie sich charakteristisch aus. Dieser Refrain ist das primitivste

Charakteristikum des sprachlichen Kunstwerks (oft besteht er nur aus einem Worte), und er hat sich ja in der Poesie bis auf den heutigen Tag erhalten; ja im Reim, der ein rein lautlicher, nicht mehr inhaltlicher Refrain ist, hat er sogar eine neue Entwicklungslinie genommen.

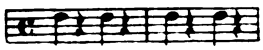
Natürlich sind diese primitiven Gliederungen nicht Produkte bewußter Erfindung; sie stellen sich aus rein praktischen Gründen von selber ein und werden dann, da zu den praktischen Vorzügen auch ästhetische treten, allmählich immer bewußter festgehalten. Die Vorzüge, die diese Kunstformen bieten, sind vor allem solche der Kraftersparnis, daß sie gestatten, ein Maximum des Erlebens durch ein Minimum von Energieaufwand zu erreichen. Dieses Prinzip des kleinsten Kraftmaßes (R. Avenarius), das alle Funktionen des Organismus beherrscht, erstreckt sich naturgemäß auch auf die ästhetische Betätigung, die so durchaus im Rahmen aller übrigen psychologischen Tätigkeiten verbleibt. Wir brauchen also nicht nach apriorischen, rein ästhetischen Prinzipien zu suchen, sondern finden auch in den ästhetischen Uebungen die gleichen Prinzipien wieder, die wir aus der übrigen Psychologie kennen. Sie kommen sogar in der ästhetischen Betätigung am reinsten zur Entfaltung, da keine äußeren Nötigungen sie durchkreuzen.

§ 5. Rhythmus

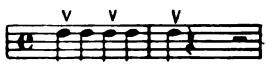
Die zeitliche Gliederung des Ablaufs der Kunsteindrücke, von der bisher die Rede war, umfaßte größere Komplexe. Insofern sie eine gleichmäßige Gliederung ist, kann man sie schon als Rhythmus bezeichnen. Indessen pflegt man in der Regel von Rhythmus nur bei der Gliederung in kleine Zeitabschnitte zu sprechen, einer Gliederung, deren Abschnitte nicht selbstständige Wesenheiten, sondern an sich unselbständige Faktoren größerer Komplexe sind. Derartige Rhythmusfaktoren können sensorische wie motorische Reize sein, und zwar vor allem akustisch-sensorische (sprachliche wie musikalische). Visuelle, taktile oder andere Eindrücke bilden nicht so leicht Rhythmen und zwar darum nicht, weil sie nicht, wie die akustischen Eindrücke, sich in eine Reihe ordnen lassen. Denn das ist für den Rhythmus wesentlich. Er ist nicht bloß Gliederung, er ist auch Zusammenfassung. Der Rhythmus zerschneidet nicht bloß eine Zeitfolge, er läßt auch die einzelnen Abschnitte psychisch als Einheit erscheinen, wobei das vereinheitlichende Moment eben in der zeitlichen Gleichheit der Abschnitte liegt. Die Momente nun, wodurch eine Gliederung einer Reihe zustande kommt, können sehr verschiedener Art sein. Hauptsache ist nur, daß der Zeitablauf in gleichmäßiger Weise durchbrochen wird. Ob das durch Intensitäts- oder Qualitätsabwandelung, ob durch Pausen oder sonstige zeitliche Tatsachen geschieht, ist nebensächlich. Das primitivste Rhythmusschema wäre dies:



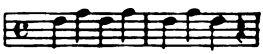
Stärker markieren schon gelegentliche Pausen:



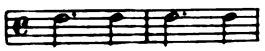
Auch Intensitätsunterschiede gliedern die rhythmische Reihe:



Ebenso Unterschiede der Tonqualität:



Durch solche Mittel entsteht bereits ein komplizierterer Rhythmus. Dieser kann auch durch Komplikation der Zeitverhältnisse entstehen:



Je nach der Zahl der variierenden Faktoren lassen sich also rhythmische Reihen ersten, zweiten, dritten Grads usw. unterscheiden. Es ist an dieser Stelle nicht nötig, einen Ueberblick über alle rhythmischen Formen zu geben.

Uns interessiert hier die psychologische Theorie des Rhythmus, die sich wieder gliedert in eine solche der G e n e s i s des Rhythmus und eine solche der W i r k u n g. Für beide gemeinsam aber ist der Umstand, daß der Rhythmus einer gegebenen Veranlagung unseres gesamten Organismus entspricht: dem nämlich, daß der Organismus bestrebt ist, ein Maximum von aktiver oder empfangender Inanspruchnahme mit einem Minimum von Energieaufwand zu bezwingen. Diesem bereits erwähnten „Prinzip des kleinsten Kraftmaßes" kommt der Rhythmus in hohem Grade entgegen. Da unsre seelischen Funktionen alle in der Zeit verlaufen, so ist eine Ordnung dieses Verlaufs höchst wichtig: sie gestattet die Anpassung des Gesamtorganismus, die Automatisierung oder Hemmung aller helfenden oder störenden Prozesse, kurz die größte Sparsamkeit im Energieaufwande.

Das ist vor allem für die Genesis des Rhythmus in Betracht zu ziehen. Gemäß dieser angeborenen Tendenz zur Oekonomie des Energieaufwandes stellen wir unsre einfachsten Tätigkeiten: Gehen, Rudern, Klopfen und alles andere rhythmisch ein. Jeder kann sich durch einen einfachen Versuch überzeugen, wieviel anstrengender eine unrhythmische Tätigkeit ist, und wie sofort, nach Uebergang in regelmäßige Rhythmik, eine Ersparnis an psychophysischer Energie eintritt. Schon hieraus läßt sich die Rhythmik auch der künstlerischen Betätigungen wie Tanzen, Trommeln usw. zum Teil erklären. Der Rhythmus erleichtert die Produktion von künstlerischen Wirkungsmitteln außerordentlich.

Es kommen jedoch neben den in der Erzeugung des Rhythmus liegenden Faktoren auch solche in Betracht, die in der W i r k u n g des Rhythmus liegen. Der Grund liegt auch hier in einer gewissen Oekonomie.

Es erfordert eine weit geringere psychophysische Energie, eine rhythmische Reihe von Eindrücken zu apperzipieren als eine unrhythmische. Diese verlangt jedesmal eine Neueinstellung der Aufmerksamkeit; jene dagegen trifft stets auf eine Vorbereitung, sie läßt sich einheitlich zusammenfassen, was ebenfalls als Erleichterung empfunden wird. Eine rhythmische Reihe von Toneindrücken gestattet eine maximale Reizung der einschlägigen Nervenzentren, ohne doch andre Zentren zu immer erneuter, unregelmäßiger Anpassung zu zwingen, was vom Gesamtorganismus als unökonomische, lästige Störung empfunden würde. Da nur dann, wenn ein Reiz dem Organismus adäquat ist, wenn er eine leicht zu bewältigende Funktion der betreffenden Organe auslöst, ein Lustgefühl entsteht, so ist die psychische Begleiterscheinung der rhythmischen Reihe in der Regel ein Lustgefühl, die der unrhythmischen Reihe dagegen Unlust. Im übrigen sind die sensorischen und motorischen Funktionen ja nicht getrennt; jeder sensorische Reiz hat seine motorische Resonanz, pflanzt sich fort in den Bewegungsmechanismus. Besonders beim primitiven Menschen lösen alle rhythmischen Gehörsreizungen unmittelbar auch motorische Betätigungen aus, für die natürlich die gleichen Bedingungen gelten, wie für die rhythmuserzeugenden Bewegungen. Vermutlich liegt die Hauptwirkung des Rhythmus sogar auf motorischem Gebiete, was besonders derjenige zugeben wird, der mit der peripheren Gefühlstheorie in motorischen Vorgängen die Träger der Gefühle und Affekte sieht. Wenn, was manche Experimente (z. B. die Boltons) zu beweisen scheinen, der Rhythmus (auch der scheinbar bloß sensorisch apperzipierte) besonders die Herz- und Atmungstätigkeit beeinflußt, so läßt die unleugbare nahe Beziehung dieser vasomotorischen Tatsachen mancherlei von den seelischen Wirkungen des Rhythmus verständlich erscheinen.

Zum Verständnis des Rhythmus darf aber nicht nur die Psychophysiologie, es muß auch die Soziologie herangezogen werden. Der Rhythmus ist nicht nur für das Individuum ein ordnendes Prinzip: er ist es auch für die soziale Gemeinschaft. Alle gemeinsamen Tätigkeiten, seien sie praktischer, seien sie sozialer Art, werden durch den Rhythmus zusammengefaßt, vereinheitlicht und gestatten daher ein Maximum an Leistung bei einem Minimum an Energieaufwand. Aehnliche Verhältnisse der Anpassung, wie wir sie innerhalb des individuellen Subjekts fanden, gelten auch für das soziale Subjekt. Auch hier wird durch die zeitliche Ordnung eine Zusammenfassung aller zweckdienlichen und eine Ausschaltung aller hemmenden Kräfte möglich, die jene maximale Leistung verbürgt. Da indessen die Gemeinschaft — wie die Massenpsychologie lehrt — nicht bloß eine äußere Gemeinsamkeit der individuellen Erlebnisse, sondern auch eine qualitative Aenderung bedingt, so kommt die Rhythmuswirkung von hier aus in eine ganz neue Beleuchtung. Der Rhythmus als Bindeglied einer „Masse" entfesselt nun alle jene Phänomene, die durch das Eingehen in eine Masse bedingt sind, jene erhöhte Emotionalität, das hemmungslose Hingegebensein an alle seelischen Erregungen, die die Masse durchfluten (Le Bon). Was also der Rhythmus schon im Einzelmenschen

an emotionaler Steigerung bewirkt, das multipliziert sich nun durch das Eingehen des Individuums in eine Masse. Dazu kommt die gehobene Beeinflußbarkeit, also daß ein bei einem beliebigen Glied der Masse entstehender besonderer Gefühlseffekt sich suggestiv ausbreitet, und auch dafür ist der Rhythmus nicht bloß allgemeine Forderung, sondern auch Uebertragungsmittel. Um die Macht des Rhythmus in ihrer ganzen Kraft zu studieren, darf man nicht bloß an Einzelmenschen Experimente machen, sondern muß Massenphänomene in Betracht ziehen.

Jedenfalls haben wir, wenn auch erst allmählich sich trennend, doch bereits auf den Frühstufen die doppelte Wirkungsrichtung der Kunst. Sie ist erstens Betätigung die sich selber genießt, zugleich aber auch Wirkung auf andere (37, 64c, 73c).

§ 6. Die psychologische Wirkung der Urkunst

Versuchen wir nunmehr die Wirkung des primitiven Gesamtkunstwerks zu verstehen! Dabei ist als wichtigstes Faktum zu buchen, daß in der Regel Ausführende und Genießende nicht getrennte Personen sind, sondern daß der Produzent bei der primitiven musischen Kunst auch zugleich Publikum ist. Der naive Mensch kennt als wesentlichen Kunstgenuß nur das eigne Tanzen und Singen. Noch das Landvolk entwickelterer Kulturstufen schätzt am meisten solche Vorträge, bei denen es wenigstens den Kehrreim selber mitsingen kann. Auch für solche Dinge fehlt es an Analogien aus der Tierwelt keineswegs. Wer kennt nicht die nächtlichen Katzenkonzerte, bei denen das Solo eines Vorsängers sofort das Echo aller andern in Hörweite befindlichen Katzenindividuen hervorruft. Auch bei andern Tierkonzerten, bei Brüllaffen und Vögeln z. B., verhalten sich die Tiere nicht aufnehmend, sondern stets selber produktiv. Der primitive Kunstgenuß ist durchaus aktive Teilnahme. Ist es keine vollständige, so doch eine andeutende. Auch der primitive Mensch der Kulturwelt hat das Bedürfnis, den Takt des Walzers oder Marsches, den er anhört, wenigstens andeutend mitzustampfen, d. h. selber aktiv einzugreifen, das differenzierte Kunstwerk dadurch gleichsam wieder zur Urform, der Vereinigung aller Elemente, zurückzuführen, auch als Empfangender Mitproduzent zu sein.

Indessen darf man nicht alle primitive Kunst über einen Kamm scheren. Eine gewisse „Arbeitsteilung" findet auch hier bereits statt: so wenn die Männer etwa allein tanzen, während das Musikmachen Sache der Frauen ist.

Welches sind also die seelischen Funktionen, die den primitiven Kunstgenuß, der also ein aktiver, kein passiver ist, ausmachen? Nun es kommen von den psychischen Funktionen in Betracht:

1. Die sensorischen,
2. die motorischen,
3. die assoziativen.

Es treten ganz zurück, im Gegensatz zu den Kunsterlebnissen höherer Kultur, intellektuelle Faktoren.

Die sensorischen Erlebnisse sind sehr primitiv. Es kommt mehr auf Stärke, als auf qualitative Verfeinerung an. Je lauter, je

wilder, um so schöner, ist das Kunstprinzip. Qualitative Differenzierung durch Festlegung der Intervalle usw. fehlt noch fast ganz.

Die motorischen Erlebnisse überwiegen. Hierin liegt das unterscheidende Merkmal der primitiven Kunst. Wie der primitive Mensch seinen Körper mehr übt als der zivilisierte, so ist er auch motorischer Reizungen in viel höherem Grade bedürftig, auch viel empfänglicher dafür.

Man darf jedoch auch die assoziativen Faktoren nicht übersehen, die in aller primitiven Kunstübung mitspielen. Auch dort, wo der zivilisierte Zuschauer abstrakte Bewegungen und Töne wahrzunehmen glaubt, „bedeuten" sie doch für den primitiven Menschen etwas. Seine Tänze sind wohl niemals abstrakt, „rein"; sie sind immer „dramatisch", d. h. von irgendwelchen assoziativen Faktoren beherrscht, ähnlich, wie wir bei Betrachtung der bildenden Künste finden, daß scheinbar abstrakte Formen für den primitiven Menschen doch bestimmte assoziative Bedeutungen haben.

KAPITEL II. DIE TANZKUNST

§ 1. Die Tanzkunst und ihre Beziehungen zu andern Künsten

Von allen Kunstgattungen hat sich der Tanz am wenigsten von der primitiven Gesamtkunst losgelöst, wie man denn auch die einheitliche Urkunst oft schlechthin als „Tanz" bezeichnet findet. Indessen möchte ich erst dort von Tanz im spezifischen Sinne sprechen, wo die Körperbewegungen unbedingt über Musik und verbalen und ideellen Gehalt dominieren, wo diese, wenn sie überhaupt vorhanden sind, durchaus dienenden Charakter haben. Als Tanzkunst würde ich demnach jede Art körperlicher Betätigung ansehen, die durch ihre Form ästhetisch zu wirken vermag. Diese Form, d. h. in diesem Falle die wiederholbare, auf ästhetische Wirkung gestellte Form ist es denn auch, die den Tanz vom Spiele unterscheidet (38, 39, 43).

Freilich bedingt der Formcharakter des Tanzes auch seine Gebundenheit, vor allem an die Musik. Es zeigt sich nämlich, daß der Körperbewegung als solcher doch etwas fehlt, was ihre Zusammenfassung, sei es in einem Nacheinander derselben Person, sei es im Nebeneinander zahlreicher Individuen gestattet. Wenn wir diese Fähigkeit zur ästhetischen Zusammenfassung als „Form" bezeichnen, so ergibt sich, daß die beteiligten Organempfindungen ebenso wie andere niedere Sinnesgebiete (Geschmack, Geruch, Getast) nicht im höheren Sinne „formfähig" sind. Form im Sinne einer weitgespannten Synthese ist nur auf dem Gebiet des Auges und Ohres möglich oder in der Welt der im Wort sich äußernden Gedanken und Vorstellungen.

Daher zeigt sich denn, daß der Tanz entweder durch die Musik oder durch beherrschende Vorstellungen und Ideen eine Form erhält. Wir

erhalten danach den „absoluten“ und den „mimischen“ Tanz. Der absolute Tanz, den ich auch Rauschtanz nenne, unterscheidet sich von der sonst nahe verwandten Musik eben durch das Imvordergrundstehen der Körperbewegungen; der mimische Tanz unterscheidet sich dagegen von der Schauspielkunst dadurch, daß die leitenden Vorstellungen sehr primitiv sind und nicht auf einheitlichen Fortschritt einer Handlung zielen, sondern in der Regel eine wenig ausgesponnene Vorstellung wiederholend darstellen.

Außer dieser Gebundenheit an andere seelische Faktoren haben wir beim Tanz noch eine zweite Besonderheit zu notieren, die allerdings mit der ersten zusammenhängt. Die Entwicklung des Tanzes geht nicht mit der der andern Künste parallel. Während fast alle andern Kunstgattungen mit fortschreitender Kultur sich differenzieren und mannigfach ausbauen, hat der Tanz seine höchste Ausbildung gerade auf Frühstufen der Kultur gefunden, wogegen er später in der Regel mehr und mehr verkümmert. Denn mögen wir modernen Europäer auch auf allen andern Gebieten mit überzeugender Dialektik nachweisen können, wie herrlich weit wir es gebracht haben, und daß der ganze „Fortschritt“ der Menschheit just in unsrer Kultur gipfelt, wir können doch nicht abstreiten, daß Australier, Melanesier und Indianer auf dem Gebiet des Tanzes uns weit überlegen sind. Es sei darum versucht, dies merkwürdige Phänomen etwas zu erklären.

Als ersten Grund dafür, daß es dem Tanz an einer stetigen Entwicklung fehlt, möchte ich die bereits erwähnte geringere „Formfähigkeit“ des Tanzes ansehen, wobei bemerkt sei, daß ich stets den „reinen“, d. h. nicht mimisch-bedeutsamen Tanz im Auge habe. Wir wissen allerdings zu wenig über die Tänze der attischen Bühne, aber auch der Umstand, daß wir so wenig darüber wissen, ist bezeichnend. Die „Form“ des Tanzes ist offenbar sehr schwer abstrahierbar und folglich auch wenig überlieferbar. Hätten wir auch einen Bach oder einen Shakespeare des Tanzes gehabt, so ist es ihnen doch offenbar nicht möglich gewesen, ihre Schöpfungen als selbständige Gestaltungen auf die Nachwelt zu bringen. Man wird zwar einwenden, das sei mit der griechischen Musik ebenfalls so gewesen, aber man kann das auch so erklären, daß es vermutlich mit der „reinen“ Musik der Griechen ähnlich war, daß auch sie es nicht zu einer solchen Formhöhe gebracht hat, wie ihre Dichtung oder die neuere reine Musik. Jedenfalls scheint die geringere Abstraktionsfähigkeit der Tanzform ein Hindernis für eine einheitliche Entwicklung zu sein.

Anderes kommt hinzu. Ebenfalls mit dieser geringen Abstraktionsfähigkeit der Tanzkunst hängt der Umstand zusammen, daß der Tanz als bloße Darbietung weniger stark zu wirken vermag als dann, wenn er wirklich ausgeübt wird. In der primitiven Kunst, so sahen wir, sind Publikum und Künstler in der Regel eins. Da nun eine hohe Vollendung jeder Kunst eine spezifische Ausbildung verlangt, die jedoch von der Gesamtheit des Publikums nicht erreicht werden kann, so ist bei einer Trennung von Tanzkünstler und Tanzpublikum die Folge, daß das

Publikum nicht so sehr auf seine Kosten kommt, als wenn es selber mitwirkt, daß also infolgedessen auch die reine Darbietung, ohne Beteiligung des Publikums, nicht die Reize hat, die andere Künste auch bei dieser Trennung behalten. Daher haben wir im Tanz wohl eine weitverbreitete Ausübung ohne künstlerische Aspiration, aber keine Kunst, die andern Kunstgattungen gleichwertig wäre. So ist wenigstens die Sachlage in den letzten Jahrhunderten der westlichen Kultur. Der Tanz lebt fort, aber nicht eigentlich als Kunst, die sich in selbständigen Kunstwerken objektivierte. Was wir an Ballets haben, ist im Vergleich zu andern Kunstgebieten etwas recht Dürftiges.

Als weiterer Grund sei noch der offenbare Verlust an körperlicher Sensibilität angeführt, den unsre neuere Kulturentwicklung mit sich gebracht hat. Im Vergleich zum Leben der Naturvölker, auch noch dem des früheren Hellas, ist im Abendlande seit den Zeiten des Hellenismus die Kultur des Körpers stark zurückgetreten. Das Christentum mit seiner Geringschätzung des Leibes hat das noch weiter verstärkt. „Bildung" wurde ein rein psychologischer Begriff; der „Gebildete" ist, nicht bloß in der Karikatur, durch Vernachlässigung des Körpers, ja selbst der Sinnesorgane gekennzeichnet. Dazu kommt eine mehr oder weniger systematische Unterdrückung der „Ausdrucksbewegungen". Anders als zur Zeit der homerischen Griechen und der Gesellschaft des Nibelungenliedes gilt es bei uns für unschicklich, zu weinen oder sonstige Affekte nach außen zu projizieren. Das Ideal der „Beherrschtheit" mußte notwendig einen Rückgang der körperlichen Ausdrucksfähigkeit und damit auch der körperlichen Sensibilität mit sich bringen. Einerlei wie man sich wertend zu dieser Entwicklung stellen mag, man wird einsehen, daß sie der Ausdrucksfähigkeit der körperlichen Bewegungen ebenso wie der Aufnahmefähigkeit für solche Reize nicht förderlich sein konnte. Da nun aber der Tanz auf diese physiopsychischen Tatbestände seine Wirkung aufbaut, so ist durch eine solche Unterdrückung dieser Grundlagen sein Rückgang bedingt.

Jedenfalls gehört der Tanz als reine Kunst fast nur Frühstufen der Kultur an, und wo er auf Spätstufen weiterlebt, handelt es sich entweder um einzelne Versuche, ihn neu zu beleben, oder um eine ganz außerkünstlerische Betätigung.

§ 2. Die physiopsychischen Voraussetzungen der Tanzkunst

Indem ich mich nunmehr der körperlichen Bewegung als selbständigem ästhetischem Wirkungsfaktor zuwende, muß ich zunächst eine allgemeinpsychologische Erörterung über die Zusammenhänge der motorischen Vorgänge mit dem Bewußtseinsleben vorausschicken, Zusammenhänge, die ich bei Besprechung der musischen Urkunst nur streifen konnte. Die theoretische Betrachtung früherer Zeiten stellte das Problem immer nur auf den Einfluß des Bewußtseins auf den Körper ein, erst in neuster Zeit ist immer mehr erkannt worden, daß die motorischen Körpervorgänge das Bewußtsein, vor allem das Gefühlsleben in

stärkster Weise modifizieren, und mir scheint, daß das Problem des Tanzes nur von dieser Seite her gelöst werden kann.

Die Diskussion des Einflusses körperlicher Bewegungen auf seelische Zustände, vor allem auf das Gefühlsleben, führt zu einem der fundamentalsten, aber auch schwierigsten Probleme der gesamten Psychophysiologie. Es ist besonders in den letzten Jahrzehnten durch die aufsehenerregende Lehre von W. James und C. Lange in Fluß gekommen, die zwar keine endgültige Lösung, aber eine Fülle ganz neuer Perspektiven erbracht hat. Diese Lehre nämlich behauptet, jene körperlichen Bewegungen, die man bisher als „Ausdrucksbewegungen" bezeichnet und als Folgen der Gefühle angesehen hatte, seien nicht die Folge, sondern die physiologischen Träger der Gefühle. Soweit glaube ich, muß man diese Lehre anerkennen: Es scheint heute sicher, daß man das physiologische Korrelat der emotionalen Zustände in motorischen Prozessen zu sehen hat. Es kann zwar die Frage auftauchen, ob nicht auch zentrale physiologische Prozesse beteiligt sind, sicher aber scheint, daß den motorischen Vorgängen ein sehr wesentlicher Anteil bei dem Zustandekommen der emotionalen Erlebnisse zufällt. Gegen diese Fassung der Lehre scheint mir nach eingehender Prüfung der Tatsachen kein Widerspruch möglich. Im einzelnen freilich kann man sehr stark abweichen von der ersten Formulierung des Hauptgedankens durch James oder Lange, die sich beide ebenfalls voneinander stark unterscheiden. Vor allem möchte ich (darin mit Störring und andern einig) die Gefühle nicht mit den kinästhetischen Empfindungen, die durch jene motorischen Prozesse ausgelöst werden, gleichsetzen: Im Gegenteil, ich glaube, daß die kinästhetischen Empfindungen ihrerseits ebenso wie die Empfindungen der äußeren Sinne begleitet sind von Gefühlstönen, ja daß diese Gefühlstöne z. T. viel stärker sind als die Gefühlstöne der äußern Sinnesempfindungen, und daß es nicht allein die kinästhetischen Empfindungen sind, sondern die mit ihnen untrennbar verknüpften Gefühlstöne, die den Gemütszustand beeinflussen. Der Unterschied ist allerdings im Einzelfall schwer zu machen, da im Organbewußtsein Empfindung und Gefühl noch schwerer zu trennen sind als bei äußeren Eindrücken. Immerhin wird man theoretisch doch feststellen müssen, daß beim Weinen oder beim Lachen z. B. nicht die kinästhetischen Empfindungen als objektiv gerichtete Tatsachen, sondern die mit jenen zusammen auftretenden Gefühle das Wesen des Traurigkeits- resp. Heiterkeitsbewußtseins ausmachen. Ich würde also nicht sagen, die durch die Bewegung ausgelösten kinästhetischen Empfindungen konstituieren als solche die emotionalen Vorgänge der Seele, aber sie sind wesentliche Voraussetzungen dafür. Die Gefühle sind also nicht identisch mit den Bewegungsempfindungen, aber sie sind eng damit verknüpft. Gelänge es, jede Art motorischer Prozesse, vor allem die Herz- und Atembewegungen, ganz auszuschalten, so würde vom Gefühlsleben wenig übrig bleiben. Die so modifizierte „periphere" Gefühlstheorie lege ich den folgenden Betrachtungen zu Grunde. Danach sind die Gliederbewegungen und die damit verknüpften vasomotorischen Vor-

gänge im Tanze nicht etwa durch die so erzielten kinästhetischen Empfindungen Träger der ästhetischen Erlebnisse, sondern erst durch die Gefühle, die von jenen kinästhetischen Erlebnissen ausgelöst werden und die allerdings mit ihnen so verschmelzen, daß sie nicht zu analysieren sind. Zu dieser Lösung muß, wie mir scheint, die vielumstrittene Frage über den Zusammenhang von Gefühl und Bewegung gelangen. Die Bewegungsempfindungen sind nicht identisch mit den Gefühlen, die Bewegungen sind aber auch nicht bloße Anhängsel und Folgeerscheinungen der Gefühle, sie sind vielmehr als wesentliche Ursachen der im übrigen als selbständige seelische Erscheinungen anzusehenden Gefühle anzuerkennen.

Es ist jedoch, damit die Beziehung zwischen Gefühl und Bewegung richtig erkannt werde, innerhalb der Bewegungen eine Unterscheidung zu machen, deren Vernachlässigung bisher das Problem unnötig getrübt hat. Man darf nämlich, wozu vor allem der Terminus „Ausdrucksbewegungen" verleitet hat, nicht die äußerlich wahrnehmbaren motorischen Akte allein als physiologische Träger des emotionalen Mechanismus ansehen, sondern muß vor allem die inneren, vasomotorischen Vorgänge mit einbeziehen. Durch nichts ist der ganzen physiologischen Affekttheorie so geschadet worden als durch das immer wieder zitierte Paradoxon von W. James: „Wir weinen nicht, weil wir traurig sind, sondern wir sind traurig, weil wir weinen." Indem man „Weinen" dabei als die äußere Tränensekretion faßte und die inneren vasomotorischen, damit untrennbar koordinierten, ja sie veranlassenden Prozesse nicht beachtete, konnte man die Jamessche Lehre leicht ad absurdum führen. Die äußerlich sichtbaren Akte sind jedoch stets nur Teilphänomene; der Kern des Zustandes steckt in den vasomotorischen, d. h. den durch Blutumlauf und Respiration gesetzten Vorgängen. Jene äußeren Prozesse sind oft gar nicht „affektkonstituierende" Prozesse, sondern „affektableitende", d. h. solche, die den durch die vasomotorischen Vorgänge gesetzten Zustand weiterleiten und in andere, ebenfalls emotionale Zustände umsetzen. So ist's z. B. in der Traurigkeit: Konstituiert wird diese durch Hemmungen in Atmung und Blutkreislauf; das Weinen, also die Tränensekretion usw., bringen schon eine gewisse Modifikation mit, eine Entspannung. Auch sie also sind nicht völlig gleichgültig für das Zustandekommen des Zustandes, aber sie leiten bereits ein zweites Stadium ein. Sie spezifizieren die durch die vasomotorischen Vorgänge gesetzten seelischen Stimmungen, meist indem sie die inneren seelischen Spannungen in Willenshandlungen überführen. Durch die weiterleitenden Affektbewegungen spezifiziert sich der Bewußtseinszustand. Die durch die vasomotorischen Vorgänge gesetzte „Stimmung" wird zu einem in Handlung übergehenden Affekt. Die vasomotorischen Vorgänge erzeugen mehr „lyrische" Gefühle, „Zustände"; die weiterleitenden Bewegungen sind die Träger der „dramatischen", in Willenshandlungen sich entladenden Gefühle.

Indem aber die Gefühle sich in Handlungen entladen und die erregte Seele somit mit der Außenwelt in Beziehung tritt, kommen auch geistige Momente, Vorstellungen aller Art ins Spiel, und man hat darum in diesen Vorstellungen einen wesentlichen Faktor des Affekts im Gegensatz zur „Stimmung", dem reinen Gefühl, sehen wollen. Es ist hier nicht der Raum, in die Verflochtenheit dieser Dinge hineinzuleuchten und zu untersuchen, wieweit diesen Vorstelluugen wirklich konstituierende Bedeutung für den Affekt zukommt. Für unsre Zwecke genügt es festzustellen, daß Vorstellungen in der Tat bei den zu äußeren Handlungen drängenden Affekten eine größere Rolle spielen als bei den reinen Stimmungen. Hauptsache ist, daß man diese Unterscheidung kennt, die für das psychologische Verständnis der verschiedenen Arten des Tanzes wichtig sind. Als Beispiele reiner Stimmungen, die wesentlich durch vasomotorische Vorgänge bedingt sind, nenne ich die dumpfe Angst und Depression, die allgemeine Heiterkeit und Gehobenheit, die von keinem äußeren Anlaß gesetzte Gereiztheit oder die dunkle, auf keinen bestimmten Gegenstand gerichtete erotische Sehnsucht. Alle diese Stimmungen können sich jedoch an bestimmte Vorstellungen anschließen und werden dann, durch Hinzutreten gewisser weiterleitender motorischer Akte zu Handlungsaffekten. So wird die Angst, wenn sie mit einer bestimmten Vorstellung verknüpft ist und sich in Fluchtbewegungen umsetzt, zur Furcht, die Gereiztheit durch Entladung in Kampfbewegungen zum Zorn, die vage Sehnsucht durch Beziehung auf einen bestimmten Gegenstand und die auf dessen Besitz gerichteten Handlungen zur sexuellen Erregung.

§ 3. Die stimmungsübertragende Wirkung der Bewegungen

Mit diesem Zusammenhang zwischen Bewegung und Gefühl ist nun zwar die Wirkung des Tanzes auf den Tänzer erklärt, noch nicht aber die Wirkung auf ein Publikum. Und doch gehört zur Kunst im eigentlichen Sinne auch diese Uebertragbarkeit des Erlebens. Wir müssen also auch diese Uebertragung der im Tänzer entstehenden Gefühle auf den unbeteiligten Zuschauer psychologisch erklären.

Es ist von zahlreichen neueren Psychologen, nachdem zuerst Stricker die Anregung gegeben hatte, darauf hingewiesen worden, daß die Apperzeption einer Bewegung fast immer eine wenigstens andeutende Nachahmung dieser Bewegung einschließt. Das ist natürlich beim sogenannten „motorischen" Typus in besonderm Maße der Fall, gilt jedoch, wenn auch abgeschwächt, für jeden Menschen. Wir erleben die Bewegung, die wir beobachten, innerlich nach, was bei Kindern und überhaupt bei naiven Menschen sogar äußerlich sichtbar wird. Die gesellschaftliche Konvention lehrt uns zwar solche Mitbewegungen unterdrücken, aber sie schwächt damit auch unsre Bewegungsapperzeption. Andeutend ahmen wir jedoch noch immer „innerlich" jede markante Bewegung nach (was besonders Karl Groos betont hat). In diesem andeutenden Nachahmen von Bewegungen und Haltungen, die ja nur potentielle Bewegungen sind, haben wir die physiologische Grundlage

der „Einfühlung“ zu sehen, in der ja die Mehrzahl der neueren Aesthetiker das Wesen des ästhetischen Genießens erblickt.

So erleben wir zunächst alle „Ausdrucksbewegungen“, alle dramatischen Bewegungen mit und, indem wir sie nachahmend apperzipieren, erzeugt sich in uns selbst auch der entsprechende Seelenzustand. Das „Verständnis“ fremder Physiognomien und Gesten ist auf diese Weise allein zu deuten, denn aus der „Erfahrung“ verstehen wir derartiges nicht. Schon das Kind begreift ja die gerunzelte Stirn oder das Lächeln, und zwar so, daß es — vielfach äußerlich sichtbar — diese Bewegungen nachahmt.

Da nun zum Wesen der Kunst ein hervorragendes Können gehört, so verschafft das nachahmende Miterleben uns auf diese Weise seelische Erlebnisse, die wir in Wirklichkeit niemals selbst erleben könnten. Indem der Kunsttänzer mit seinem geschulten Körper uns Bewegungen vorführt, die wir selbst zwar nicht wirklich ausführen, wohl aber innerlich nachahmend miterleben können, geht das in jener Sicherheit der Körperbewegung sich äußernde Gefühl der Freiheit, Leichtigkeit in uns über. In dieser Uebertragung besteht ja der Reiz aller Akrobatik, die z. B. im japanischen Tanze eine besondere Rolle spielt; es beruht darin der Reiz aller „Anmut“, die nach Schiller die „Freiheit in der Erscheinung“ ist; es beruht darin auch die Wirkung des besonders im Ballet gepflegten Fußspitzentanzes. Dieser spielt uns eine Freiheit von aller Schwerkraft, eine Losgelöstheit vom Boden, ein leichtes Schweben vor, das wir miterlebend als ein Gefühl der Freiheit und Anmut genießen.

§ 4. Die Hauptarten des Tanzes

Halten wir den Unterschied zwischen Stimmungen und dramatischen Affekten fest und die Unterscheidung der sie „konstituierenden“ vasomotorischen und der „weiterleitenden“ Affektbewegungen, so haben wir damit die physiopsychologische Grundlage für die beiden verschiedenen Arten des Tanzes gewonnen, die wir schon oben erwähnten: des Rauschtanzes, dem es nur auf eine allgemeine, nicht mit der Außenwelt in Beziehung tretende Steigerung des gesamten Lebensgefühls ankommt, einerseits und andrerseits des dramatischen Tanzes, der die Erweckung spezifischer, mit Vorstellungen verknüpfter Affekte anstrebt. Der Unterschied ist ähnlich demjenigen, der uns später in der Tonkunst begegnen wird, wo die absolute Musik ebenfalls mehr eine allgemeine Stimmungsbeeinflussung, dagegen die assoziative, vor allem die von Worten begleitete Musik eine bestimmte Einstellung der Seele mit Beziehungsnahme zur Gegenständlichkeit der Außenwelt anstrebt. Und auch in der bildenden Kunst werden sich Analogien finden.

Welche von beiden Gattungen des Tanzes die frühere ist, ist nicht leicht zu sagen. Insofern als sich der Tanz aus dem Urgesamtkunstwerk verselbständigt, ist natürlich der dramatische Tanz früher, und der absolute Tanz würde eine weitere Abstraktionsstufe darstellen. So ist in der Tat vielfach die Entwicklung gegangen. Manche der älteren Tanz-

formen in Contretänzen und Reigen lassen, obwohl sie ganz absolut geworden sind, doch noch Reste einer dramatischen Bedeutsamkeit erkennen. Andrerseits ist keineswegs gesagt, daß aller Tanz aus dem Gesamtkunstwerk hervorgegangen sei. Sind auch solche genetische Probleme niemals restlos lösbar, so ist doch durchaus denkbar, daß sich auch aus Spielen, Arbeitsbewegungen usw. eine kunstgemäße Motorik herausgebildet hat, die niemals einen dramatischen Sinn gehabt hat. Wir stehen hier vor dem gleichen Probleme, vor dem wir auch in der Musik und in der Ornamentik uns wieder finden werden: ob nämlich alle primitive Kunst ursprünglich nachahmend „Bedeutungskunst" gewesen sei und sich erst nachträglich daraus eine abstrakte Form absolutiert hat oder ob es eine original abstrakte Kunst gibt. Hier wie dort werden wir antworten müssen, daß sehr viele Formen, die der moderne Europäer als absolut aufzufassen geneigt ist, in Wahrheit Bedeutungsformen sind, ihren Sinn nur durch allerlei Abstraktionen erhalten, daß man darum jedoch noch lange nicht alle Formen des Tanzes (wie auch der Musik und der Ornamentik) als Abstraktionen aus Bedeutungsformen auffassen darf. Im Gegenteil, es scheint mir durchaus notwendig, auch eine gewisse Formbildung original abstrakter Art anzunehmen.

Geht also so vielfach der dramatische Tanz in den absoluten Tanz über, der letzten Endes immer auf eine rauschartige Ekstase allgemeiner Stimmung hinstrebt, so entwickeln sich umgekehrt auch aus absoluten Tänzen (seien sie nun primär absolut oder erst absolut geworden) doch wiederum dramatische Motive.

Es gibt mimische Tänze, die keinerlei Ekstase anstreben. Das langsame feierliche Schreiten, die Bewegungen der Demut und Verehrung des katholischen Priesters bei der Messe sind auch mimische Tänze, die die Seele in bestimmter Weise einstellen, ohne doch zu einer Ekstase zu führen. Erst wenn die mimischen Affektbewegungen sehr rasch leidenschaftlich ausgeführt werden, führen auch sie zu einer bedeutenden Inanspruchnahme der vasomotorischen Zentren und damit zu jener Erregung, die in Rausch und Ekstase endet. Das ist auch physiologisch durchaus begreiflich. Der unbestimmte Rausch wird durch solche Bewegungen hervorgerufen, die zu keinem bestimmten Affektmechanismus gehören, nur ganz allgemein Blutumlauf und Atmung stark beeinflussen, die mimischen Bewegungen, die mit Maßen ausgeführt, bestimmte Seelenzustände bedingen, verlieren diesen spezifischen Charakter in höchster Steigerung. Das läßt sich ja auch durch Selbstbeobachtung feststellen, denn es gibt einen Rausch des Jubels wie der Angst, des Hasses wie der Liebe.

§ 5. Der dramatische Tanz

Ich beginne mit dem dramatischen Tanz, also demjenigen, bei dem die Körperbewegung eine „Gegenstandsbeziehung" hat, nicht absolut ist, wo also der begleitende und angestrebte Bewußtseinszustand eine bestimmte Affekteinstellung, nicht die ganz allgemeine Lebenssteigerung ist. Die dramatischen Bewegungen sind solche,

die etwas „bedeuten", sie haben zum mindesten den Anschein, als wären sie Zweckhandlungen. Die im dramatischen Tanz verwendeten motorischen Akte dienen also nicht bloß der Anregung der vasomotorischen Tätigkeit, sondern sie umfassen vor allem auch die nach außen gerichteten Akte, die man im engern Sinne als Ausdrucksbewegungen bezeichnet und die die Träger der bestimmteren Affekte sind. Sie erscheinen darum nicht mehr als zwecklose Bewegungen, sondern als zweckhafte Handlungen, weshalb ich diese Art des Tanzes auch als dramatischen Tanz bezeichne.

Ich wähle dabei den Ausdruck „dramatischer" Tanz im bewußten Gegensatz zu dem von Wundt eingeführten Begriff des „mimischen" Tanzes. Dieser Ausdruck könnte nämlich die irrtümliche Meinung erwecken, als handelte es sich beim dramatischen Tanz oder beim Drama um äußerliche „Nachahmung" (μίμησις), wo es sich in Wahrheit um „Darstellung" handelt, d. h. eine nicht durch äußere Beobachtung bedingte Kopie, sondern eine spontane Auswirkung seelischer Erlebnisse. Der einen Kriegstanz aufführende Australier „ahmt" nicht etwas Beobachtetes nach, er kopiert nicht andere, sondern er drückt seine Stimmungen aus, er *handelt*, wenn auch nur symbolisch, nicht real zweckhaft. So wenig wie der Schauspieler, der den Falstaff oder den Wallenstein gibt, nachahmt (wo hätte er je Gelegenheit gehabt, die Originale kennen zu lernen?), ebenso wie dieser Schauspieler darstellt und handelt, aus seiner wenn auch nur angenommenen Innerlichkeit heraus, ebenso verfährt der dramatische Tänzer.

Fragen wir nun nach der Qualität der im dramatischen Tanze sich auswirkenden Bewußtseinszustände, so ergibt sich, daß so ziemlich alle Hauptformen der menschlichen Affekte ihren Tanzausdruck gefunden haben. Ich muß mich hier auf einige typische Beispiele beschränken, die aber wohl die Art des dramatischen Affektausdrucks hinreichend charakterisieren.

Auf allen Frühstufen der Kultur prägen sich *depressive Affekte* im Tanze besonders stark aus. Wenn uns Heutigen vielfach der Tanz als Ausdruck des Glücks und der Freude erscheint, so ist diese Auffassung ganz einseitig. Die in den Anfängen der Kultur so stark überwiegenden Kulttänze haben meist depressiven Charakter, wie die religiösen Gefühle, die sich in ihnen aussprechen. Demütigung vor den Göttern, Unterwerfung und Beschwörung der Dämonen, das ist's, was sie ausdrücken wollen. Ihre Gesten sind daher die der demütigen Unterwerfung, der Flucht, der ängstlichen Schmeichelei, die allerdings andrerseits wieder mit rasendem Taumel abwechseln, in dem sich das angsterfüllte Gefühl über sich selbst hinwegzusetzen strebt.

Daneben prägen sich auch die *Affekte des gesteigerten Ichgefühls* im Tanze aus. Der Siegesjubel und die ausgelassene Lebenslust suchen sich ihren Ausdruck. Doch geht gerade diese Art Tanz leicht in den Rauschtanz über, da ja selbst der Rausch, wenngleich ganz allgemeinen Charakters, doch auch als gesteigertes Lebensgefühl anzusprechen ist.

Eine sehr ausgeprägte Mimik dagegen haben alle *aggressiven*

Sozialgefühle: der Zorn, die Kampfeslust, der Haß. Sie führen schon in der Tierwelt zu allerlei Tänzen und tanzartigen Kampfspielen und nehmen bei manchen Naturvölkern, besonders bei den Australiern, gewaltige Dimensionen an, da sich an diesen dramatischen Tänzen die ganzen Stämme beteiligen. Die Mimik geht von der einfach drohenden Geste bis zu ganz ausführlich dargestellten, angedeuteten Kampfhandlungen, bei denen auch gelegentlich wirkliches Blut vergossen wird und das Spiel in Ernst übergeht (45).

Aber auch die sympathischen Sozialgefühle prägen ihre Tänze aus. Freundliches Winken, Verschlingungen der Hände und Körper, Umarmungen und anderes macht die Mimik dieser Tänze aus.

Sie verquicken sich oft mit dem sehr verbreiteten erotischen Tanze, der in unsrer Kultursphäre zwar nur temperiert vorkommt, bei Naturvölkern aber oft zu wildestem Rausch gesteigert wird. Die Mimik des erotischen Tanzes ist die der sexuellen Annäherung, wie ja noch in unsern Rundtänzen, mag auch vieles hier durch die Konvention gedämpft sein. Vor allem aber sind es mehr oder weniger deutlich ausgeprägte Coitusbewegungen, die in diesen Tänzen vorwalten. Das ist vor allem bei dem Bauchtanz arabischer und indischer Tänzerinnen zu beobachten. Die sexuellen Tänze der Australier gehen dagegen vielfach in der Art vor sich, daß die sexuell erregten Männer um ein großes Erdloch herumtanzen und mit ihren Speeren zuweilen wie rasend darin herumstochern und was derartiger durchsichtiger Symbolik mehr ist.

Zum dramatischen Tanze gehören noch zwei weitere Charakteristika im Gegensatz zum Rauschtanze, die ebenfalls im Drama, wenn auch umgeformt, weiterbestehen: Die Maske und die Mitspielenden.

Die Maske dient der Tendenz einer möglichst klaren Bestimmtheit der darzustellenden Affekte. Indem der Tänzer bestimmte Affekte darstellt, wird er zugleich Träger eines bestimmten Ichzustandes, den er für sich und andre dadurch konsolidiert, daß er eine bestimmte Maske vornimmt (56).

Die Maske hat nämlich eine doppelte Bedeutung, eine für das Individuum selber und eine für andre. Jede Maske wirkt auf den Träger zurück. Schon im gewöhnlichen Leben ist der Ichzustand des Menschen abhängig von seiner Kleidung. Das ist noch mehr der Fall bei einer Maske, die den gewöhnlichen Ichzustand nicht bloß modifiziert, sondern völlig verdrängt. Man kann sich besonders beim Primitiven die Wirkung einer Maske gar nicht radikal genug vorstellen. Der Primitive „spielt" nicht eine Rolle, er ist für sein Bewußtsein wirklich derjenige, den er darstellt. Der Priester, der in der Maske des Gottes erscheint, verliert völlig sein gewöhnliches Identitätsgefühl, er „ist" der Gott. Diesem vollkommenen Einfühlen hilft die Maske aufs stärkste nach, vor allem auch darum, weil, wie für jedes Selbstgefühl, die Spiegelung in andern Individuen hier verstärkend hinzutritt. Da auch die andern Leute dem in der Maske des Gottes einherschreitenden Manne göttliche

Reverenz erzeigen, so wirkt das auf sein Selbstgefühl zurück. Die mittelalterliche Hexe, die von allen ihren Bekannten als Hexe angesehen wurde, hielt sich schließlich selber für eine Hexe. Diese merkwürdige psychologische Einwirkung fremder Vorstellungen auf das eigne Ichgefühl kommt bei der psychologischen Wirkung der Maske aufs stärkste in Betracht. Für sein eignes Bewußtsein spielt der Maskenträger nicht eine Rolle, er ist wirklich derjenige, dessen Rolle er für einen nüchternen Beobachter „spielt".

Da, wie oben dargelegt, die im dramatischen Tanze sich auswirkenden Affekte über sich selber hinausweisen, Beziehungen sind zu einem Objekt, so ist es naheliegend ein solches Objekt in den Tanz einzubeziehen. Das kann ein toter Gegenstand sein, der allerdings in der Regel Symbol für ein lebendiges Wesen ist, in den meisten Fällen wird das Beziehungsobjekt jedoch ein M e n s c h oder auch ein T i e r sein, das aber ebenfalls durch Menschen repräsentiert wird. So fordert der dramatische Tanz seinem ganzen Wesen entsprechend einen G e g e n s p i e l e r, und er wird daher zum Gemeinschaftstanz und zwar zum Tanz einer gegliederten, in Wechselbeziehungen stehenden Gemeinschaft. Auch der Rauschtanz wird oft von vielen Individuen gemeinsam ausgeführt; indessen handelt es sich hier um eine bloße Addition einer Mehrzahl, nicht um Wechselhandlung. Die Masse wirkt suggestiv, steigernd, aber sie ist ein einheitliches Massensubjekt, das sich in Parallelhandlungen austobt. Beim dramatischen Tanz dagegen sind es nicht parallele, hier sind es korrespondierende Handlungen, die ineinander greifen, sich fördern und ergänzen. Diese Mehrheit der Handlungen wird ebenfalls durch eine Mehrheit von Masken noch schärfer kontrastiert. In der Regel freilich sind die Subjekte, die bei diesen Tänzen agieren, sehr typischer Natur. Nur ganz selten tritt ein Individuum als solches hervor. Noch in dem Chor der griechischen Tragödie ist es der T y p u s, der dominiert. Nur sehr selten klingt ein individueller Ton aus diesen Chören heraus: Auch wo der Chorführer als Solist sich betätigt, spricht aus ihm weit mehr der Typus als das Individuum.

§ 6. D e r R a u s c h t a n z

In praxi sind Rauschtanz und mimischer Tanz schwer zu trennen, wie auch die Grenze zwischen jenen Körperbewegungen, die eine Steigerung des Gefühls ohne Kunstanspruch erzeugen wollen, gegen jene, die Kunstanspruch erheben, schwer zu ziehen ist. Denn es gibt zahlreiche körperliche Betätigungen, die keinerlei Kunstcharakter haben und doch eine starke emotionale Wirkung mit sich bringen. Dazu gehören z. B. Spiel und Sport im weitesten Umfang. Man kann sich durch Fußballspiel und Eislauf, durch Reiten und Fechten in einen Rausch hineinversetzen, der — ohne daß sich die betreffenden Subjekte immer klar darüber sind — den Hauptreiz bei diesen Betätigungen ausmacht. Beim Alpensport ist der Begriff des „Höhenrauschs" geprägtes Sprachgut geworden, obwohl hierbei noch andre, vor allem landschaftliche und atmosphärische Komponenten außer der Bewegung mitwirken.

Immerhin ist bei diesen Uebungen doch der „Rausch" selten Selbst-

zweck, ebensowenig wie sich auch eine abstrakte Form, wenn auch nur in den Anfängen, abzeichnet. Durch Eintreten dieser Faktoren erst werden Spiel und Sport zum Tanz. Beides kommt jedoch auch isoliert vor und ist dann auch noch nicht zureichend, um Kunstcharakter zu geben. So ist z. B. der Tanz der orientalischen Derwische durchaus von der Tendenz zur Ekstase geleitet, es fehlt aber doch vielfach eine Form im höheren Sinne. Der Tanz ist nur ein rasendes Hin- und Herbewegen des Oberkörpers und der Arme, ein wildes Drehen und Wirbeln, die zusammen den ersehnten Taumelzustand zu Wege bringen. Auch die Rundtänze unsrer Bälle sind zwar von der Absicht der Erregung eingegeben, zu der allerdings außer der Bewegung noch die dichte Annäherung der Geschlechter beiträgt, aber Tanz im künstlerischen Sinne sind sie doch nur in sehr primitiver Weise. Eher läßt sich bei den älteren Contretänzen von Kunst sprechen.

Gemäß dem allgemeinen Charakter der im absoluten Tanz sich auswirkenden Seelenzustände sind auch die darin vorkommenden Bewegungen weit weniger spezifiziert als im dramatischen Tanz. Selbst wo sie früher dramatisch waren, also etwa Flucht- oder Angriffs- oder Coitusbewegungen, werden sie in dem Maße, als der Tanz sich verabsolutiert, ganz unbestimmten Charakters. Der „Sinn" der Bewegung, das Assoziative tritt ganz zurück, das Sensorische, die Freude an der Bewegung als solcher und der durch sie erzielten Stimmungssteigerung tritt ganz in den Vordergrund. Für ein zuschauendes Publikum wird der dramatische Tanz in der Regel die größere Anziehungskraft haben. Der Rauschtanz ist enger an die Musik gebunden und hat, wenn er zu hoher Kunst zu werden strebte, meist auch eine verfeinerte Tonkunst herbeigeführt. Mögen die absoluten Tänze der neueren Zeit auch an sich keine hohe Kunst darstellen, sie sind doch sehr wichtig geworden für die Entwicklung einer andern Kunst: der Musik. Noch in den Suiten Bachs und Händels, den Menuetten Haydns und Mozarts, den Mazurken und Walzern Chopins läßt sich dieser Einfluß erkennen.

KAPITEL III. DIE TONKUNST

§ 1. Die Loslösung der Musik aus der primitiven Gesamtkunst

Die Musik löst sich als selbständige Kunst dort aus dem primitiven Gesamtkunstwerk heraus, wo die Tanzbewegungen aufhören und sich das Interesse auf die Töne als solche zu konzentrieren beginnt, die im Gesamtkunstwerk nur in Verbindung mit Bewegung und Dichtung wirkten. Damit ist natürlich nicht im geringsten gesagt, daß die motorischen Faktoren für die Wirkung der Musik ausgeschaltet wären! Im Gegenteil, man braucht nur ein naives Publikum beim Anhören von Musik zu beobachten, um sofort dessen Tendenz wahrzunehmen, den Bewegungsantrieben, die nach wie vor in der Musik enthalten sind, nachzugeben. Die Sprache hält das fest, indem sie sagt, ein fescher Tanz, ein schneidiger Marsch „führen dem Menschen in die Beine".

Nur lange Kultur hat uns Zivilisationsmenschen entwöhnt, die Musik auch motorisch, wenigstens äußerlich sichtbar motorisch, mitzuerleben. Latent spielt der Bewegungsapparat auch bei allem bewegungslosen Musikhören mit; zumal der gehörte Rhythmus wendet sich ebenso gut an unsre motorischen Funktionen, wie der getanzte, so daß man mit einer Variation einer bekannten Redewendung sagen könnte: „Musik ist ein Tanz ohne sichtbare Bewegung."

Immerhin ist die Musik gegenüber dem primitiven Gesamtkunstwerk dadurch gekennzeichnet, daß äußerlich und auch fürs Bewußtsein die motorischen Faktoren der Kunstwirkung zurücktreten. Es bleiben also übrig die sensorischen und assoziativen Faktoren. Indessen stehen diese nicht überall im gleichen Gradverhältnis, ja ein großer Teil der Musik wendet sich kaum an assoziative Faktoren, sucht vielmehr vor allem durch die sensorischen Reize des Klanges zu wirken. Soweit assoziative Faktoren mitspielen, pflegt die Tonkunst meist die Verbindung mit dem Worte aufrecht zu erhalten, unternimmt es jedoch zuweilen auch (als Programmusik) ohne sprachliche Hilfen, assoziativ zu wirken. Ich fasse daher die Textmusik und Programmusik als „Bedeutungsmusik" zusammen und stelle diese der absoluten Musik, die auf eindeutige Assoziationen verzichtet, gegenüber.

Natürlich werden wir — so wenig wie beim Tanze — behaupten können, die primitive Gesamtkunst sei die Wurzel aller Musik. Im Gegenteil, es hat wohl daneben stets eine Freude an Klängen, an „Lärmspielen" bestanden, die sich unabhängig vom Tanz und Begleittext herausbilden konnten. Trotzdem dürfen wir wohl sagen, daß die Musik als Kunst überall stark von der primitiven Gesamtkunst beeinflußt ist, da sich viele ihrer Kunstformen, selbst diejenigen der heutigen absoluten Musik, genetisch nur durch eine ursprüngliche Verbindung mit Text und Tanz erklären lassen.

Insofern dürfen wir vielleicht sagen, die Bedeutungsmusik sei älter als die absolute Musik, da deren Kunstformen aus jener Verbindung herstammen; daneben hat es aber stets eine außerkünstlerische absolute Tonerzeugung gegeben, die jedoch erst Kunstwert durch die Uebernahme der im primitiven Urkunstwerk vorgebildeten Formen erhielt. So ist, wenn wir auf das Singen der Vögel zurückgreifen, dies in der Tat als etwas anderes anzusehen als die im Gesamtkunstwerk vorkommende Musik, da ihm die für dieses charakteristischen Kunstformen z. T. fehlen.

Aber im Grunde sind alle Fragen nach den Anfängen der Kunst in absolutem Sinne unlösbar, und wir werden daher der Musik wie den andern Künsten gegenüber auf eine Klärung der historischen Tatsachen verzichten müssen und uns mit der Darlegung der psychologischen Verhältnisse begnügen, soweit sie sich heute erkennen lassen (41, 49).

§ 2. Absolute Musik und Bedeutungsmusik

Ohne also in der Frage des Prius eine Entscheidung zu treffen, stellen wir nur fest, daß wir zwei verschiedene Formen der Musik haben, die Bedeutungsmusik und die absolute Musik.

Und zwar beginne ich die Analyse mit der absoluten Musik, um die Faktoren ihrer Wirkung psychologisch zu erklären. Diese Faktoren teile ich ein in solche, die durch den ursprünglichen Zusammenhang mit den übrigen Künsten gegeben sind, und solche, die spezifisch musikalischen Charakter haben. Zu den gesamtmusischen Stilformen, die allerdings in der absoluten Tonkunst einen besonderen Charakter erhalten, rechne ich vor allem die rhythmischen, kompositorischen, dynamischen Formen. Zu den spezifisch musikalischen Formen gehört die Ausbildung fester Intervalle, von Tonleitern, Harmonien usw. Alle diese Kunstformen müssen genetisch wie ihrer ästhetischen Wirkung nach verständlich gemacht werden.

Dann erst werde ich mich der Bedeutungsmusik zuwenden und das Problem zu lösen suchen, inwieweit diesen musikalischen Formen eine eindeutige, über ihre Klangwerte hinausreichende Bedeutung zuzuschreiben ist. Nicht damit zusammenfallend, wenn auch vielfach mit diesem Problem sich kreuzend, ist das der Verbindung von Text und Ton in der Vokalmusik.

§ 3. Der musikalische Rhythmus

Von den gesamtmusisch vorgebildeten Stilformen steht der Rhythmus obenan.

Man hat oft H. v. Bülows Wort „Im Anfang war der Rhythmus" auch in der psychologischen Kunstforschung angerufen, wenn auch neuerdings Meyers unrhythmische Musik bei primitiven Völkern aufgezeigt hat, wobei freilich zweifelhaft sein kann, ob nicht bei diesen Liedern ein ursprünglicher Rhythmus sich nur später verwischt hat. Sonst aber besteht die primitive Musik sogar vielfach ausschließlich aus rhythmischem Geräusch, ohne ein Tonsystem, ein Auf- und Niedersteigen der Töne in festen Verbindungen. Auch bei uns ist diese rein rhythmische Musik nicht ganz ausgestorben; in den Trommelrhythmen unsrer Militärmusik z. B. lebt sie noch fort.

Worin beruht die Wirkung dieser Art Musik? Sehen wir zunächst einmal ab von der später zu erörternden Freude an der Schallfülle an sich, so tritt gerade hier die Verbindung mit den motorischen Zentren am stärksten hervor. Trommelmusik wird besonders dort als angenehm empfunden, wo man ihr motorisch nachgibt, wo man in Schritt oder Geste die von ihr ausgehenden Impulse aufnimmt oder sie wenigstens „innerlich nachahmt" (Groos). Die Wirkung liegt also nicht sosehr in der (sensorischen) Rezeption als in der (motorischen) Reaktion.

Der „Rhythmus" in der Musik hat nicht etwa eine einheitlich fortschreitende Linie der Entwicklung genommen; im Gegenteil, wenn man die Kompliziertheit als Kennzeichen der Höherentwicklung ansieht, so müssen wir sogar einen fraglosen Niedergang in der modernen europäischen Musik feststellen. Unsre Rhythmik ist, verglichen mit der Rhythmik „primitiver" Musik, sogar wesentlich primitiver. So findet man bei den Indianern häufig $^5/_4$ und $^7/_4$ Takte, ja diese Taktarten wechseln innerhalb eines Stückes untereinander und mit gradzahligen Taktarten in rascher Folge ab (61 c).

Wie erklärt sich psychologisch dieser Niedergang des rhythmischen Gefühls? Vermutlich kommen ähnliche Gründe in Betracht wie diejenigen, die wir oben für den Niedergang der Tanzkunst in unsrer Kultursphäre gefunden haben, vor allem die geringere Sensibilität des motorischen Apparats beim Kulturmenschen. Daneben aber wirkte auch die Ausbildung der Polyphonie hemmend; denn nur bei wesentlich homophoner Musik ist technisch eine solche Mannigfaltigkeit des Rhythmus möglich. Daher finden wir die Vereinfachung des Rhythmus außer in unserm Kulturkreis auch bei vielen ostasiatischen Völkern, die ebenfalls eine, wenn auch ganz andersartige, Mehrstimmigkeit ausgebildet haben.

Trotzdem ist auch bei uns der Rhythmus, selbst der bloß gehörte Rhythmus, einer der stärksten Wirkungsfaktoren der Musik. Und zwar möchte ich, um seine Wirkung verständlich zu machen, eine Doppelheit derselben unterscheiden, die in aller Kunstwirkung aufzuzeigen ist, daß er nämlich sowohl für die Rezeption wie für die motorische Reaktion Vorteile bietet.

Die Vorteile der Rhythmusrezeption sind ökonomischer Natur. Es ist für das Ohr und die zentraleren, beim Musikhören beteiligten Organe sehr viel leichter, eine rhythmisch gegliederte als eine unrhythmisch dargebotene Reihe von Tönen zu apperzipieren, da im ersten Falle die Aufmerksamkeit vorbereitet ist.

Die ästhetischen Vorteile der Reaktion auf den Rhythmus entstehen dadurch, daß die rezipierten Rhythmusreize motorisch verarbeitet, „innerlich nachgeahmt" werden. Soweit es sich dabei um so bewirkte kinästhetische Erlebnisse handelt, liegen die Bedingungen ähnlich wie für die sensorische Rezeption. Indessen bleibt die Anregung des motorischen Apparats nicht bloß sensorisch, sie wirkt auch imaginativ, die Rhythmen „bedeuten" auch etwas, d. h. sie werden ganz unmittelbar auch als Anregungen zu allerlei Affekten erlebt. Ein schneller Rhythmus wirkt „aufregend", wird als Ausdruck eines erhöhten Gefühlslebens empfunden und löst reflektorisch parallele Erlebnisse in uns aus. Das aber kommt daher, daß die Affekte selber einen Rhythmus haben, daß der Zorn, der Schreck, die Behaglichkeit, die Ruhe ihren Rhythmus haben, was wir nicht als äußere „Assoziation", sondern vermittels einer inneren Uebereinstimmung erleben. Das geht indessen bereits über die absolute Musik hinaus und greift ins Gebiet der Bedeutungsmusik, die bestimmte Affekte anregen will, über. Aber auch wenn wir davon absehen, wirkt doch der gehörte Rhythmus ebenso wie der getanzte oder nach dem Tanze innerlich nachgeahmte im Sinne einer Beeinflussung der vasomotorischen Zentren als allgemeine Lebenssteigerung. Es wird also das Auditorische nur ein Mittel, um ähnliche Wirkungen auf dem Wege der inneren Nachahmung zu erzielen, wie sie von dem das musische Gesamtkunstwerk ausübenden Primitiven in voller Realität gesucht werden (64 c, 73 c).

§ 4. Die Gliederungsformen

Ebenfalls im primitiven Gesamtkunstwerk vorgebildet sind jene Gliederungsformen, die größere Komplexe als die Rhythmuselemente

zusammenfassen und die wir im Urkunstwerk als „Refrain" usw. vorfanden.

Es zeigt sich schon dort, daß durch eine Gliederung der Darbietung, durch Einschnitte, markanten Wechsel oder Wiederholung ästhetische Wirkungen erzielt wurden. Alles das ist nun in der reinen Tonkunst zu einer Systematik von höchster Feinheit ausgebildet worden. Freilich hat sich diese Entwicklung in der Musik zunächst vielfach noch im engen Zusammenhang mit der Textgliederung vollzogen. Auch die Gliederungsformen der Instrumentalmusik, der „kleine Satz" und der „große Satz", verraten schon durch ihre Namen diesen Ursprungszusammenhang.

Im Grunde jedoch sind (wenn wir von den harmonisch bedingten Verfeinerungen zunächst absehen) auch die komplizierten Formen der Sonate, des Rondos, der Phantasie usw. nur systematisierte Weiterbildungen jener primitiven Gliederungen durch Wechsel und Wiederholung. Dabei können wir überall feststellen, daß Wechsel und Wiederholung, die zunächst als Gegensätze erscheinen, fast immer irgendwie verquickt auftreten, insofern als auch dort, wo Wechsel eintritt, doch irgendein Element des früheren Teiles sich wiederholt, oder daß bei einer Wiederholung doch fast stets eine kleine Aenderung eingeführt wird. Bezeichnenderweise ist ein alter Name für das, was wir heute „Variation" nennen, „Double", d. h. Verdoppelung, Wiederholung. Und es muß auch hervorgehoben werden, daß psychologisch eine objektive Wiederholung noch längst nicht eine genaue Wiederkehr des subjektiven Eindrucks ist. Pychologisch ist eine zum zweiten Male gehörte Melodie ein anderes Erlebnis als eine zum ersten Male vernommene.

Indessen werden wir, da alle diese Formen in der musikalischen Entwicklung eng verbunden mit den qualitativen Tonformen auftreten, erst diese behandeln, um dann später auf jene Gliederungsformen zurückzukommen.

§ 5. Die Stilformen der Dynamik

Ebenfalls im Gesamtkunstwerk vorgebildet sind die dynamischen Kunstformen, wenn auch gerade sie eine spezifische Ausbildung in der Musik erfahren haben. Denn der feine Wechsel zwischen forte und piano in zahllosen Zwischenstufen erfährt doch seine bewußte Ausbildung erst dort, wo sich das Interesse ganz auf die Töne konzentriert.

Der Primitive sucht vor allem die Intensität des Eindrucks. Daß Fülle des Klangs an sich entzücken, ja berauschen kann, braucht nicht weithergeholter Belege. Für fast alle naiven Menschen (man suche sie, wo man will), ist schöne Musik vor allem laute Musik. Auch unmusikalische Menschen, die keine Quinte von einer Terz unterscheiden können, empfinden eine Janitscharenmusik als angenehmen Lärm, während ein Streichquartett sie tödlich zu langweilen pflegt. Bei Kindern, bereits ganz kleinen, kann man die Freude am Lärm jeder Art leicht studieren, und die Reisenden, die uns Nachrichten über primitive Musik übermittelt haben, berichten übereinstimmend von dem Bestreben der

Naturmenschen, in möglichst schrillen Tönen zu singen. Die starke Erschütterung des Nervenapparats, die doch wieder dank des verwendeten Klangmittel nicht unangenehm empfunden wird, erzeugt funktionale Lust. Künstlerisch mag das nicht hochstehen, muß jedoch psychologisch festgestellt werden (49).

Die Wirkung der Tonintensität kann jedoch gesteigert werden, indem man neben der absoluten Wirkung r e l a t i v e Wirkungen heranzieht. Die Intensität wird um so stärker empfunden, die Abstumpfung wird vermieden, wenn verschiedene Intensitätsgrade abwechseln, wenn zwischen Fortestellen Pianopartien eingelegt werden.

Auch bei diesem Wechsel der Dynamik wirkt jedoch nicht das Sensorische allein, auch hierbei kommen affektive Ausdeutungen in Betracht. Denn auch die Affekte haben ihre Dynamik, und der Hörende erlebt den Wechsel zwischen lauten und leisen Tönen (besonders wenn er verstärkt wird durch den Rhythmus) als affektive Anregung. Davon jedoch später.

§ 6. K l ä n g e u n d G e r ä u s c h e a l s M a t e r i a l d e r M u s i k

Ich komme nunmehr zu den spezifisch musikalischen, d. h. nicht durch den Zusammenhang mit andern Künsten vorgebildeten Kunstformen, d. h. denen, die ganz der Welt des Ohres angehören.

Als erstes Problem tritt uns hier die Bevorzugung der „Klänge" vor den „Geräuschen" entgegen. Denn wenn auch in der P r a x i s der Musik die Klänge nie ganz rein, sondern stets von Geräuschen begleitet sind, so stehen doch die klanglichen Elemente entschieden im Vordergrund.

Worauf gründet sich nun die Tatsache, daß die Klänge dem Ohre angenehmer sind als die Geräusche? Der Umstand, daß nur die Klänge eine Kunstform höheren Stils auszugestalten erlauben, kann für die primitive Musik nicht gelten, da bei dieser die Konsonanzwirkungen noch keine Rolle spielen. Im übrigen verwenden wir auch von den „Klängen" nur eine Auswahl in der Musik. Die ganz tiefen werden ausgeschaltet, weil ihre spezifische Rauhigkeit dem Ohre unangenehm ist, ebenso wie die ganz hohen Klänge etwas Stechendes, Schneidendes haben. Das könnte vielleicht eine negative Erklärungsmöglichkeit für unser Problem abgeben insofern, als die Klänge eben das Gehörsorgan reizen ohne unangenehme, d. h. unadäquate Nebenwirkungen zu zeitigen. Die Schwingungszahlen der Teiltöne des Klanges nämlich stehen in einem sehr einfachen Zahlenverhältnis, die der Geräusche dagegen sind beliebig. Da wir nun bei der Analyse der Rhythmuswirkungen bereits feststellten, daß eine regelmäßige Reizung der Organe angenehmer empfunden wird als eine unregelmäßige, so dürfen wir diesen Umstand wohl auch auf jene mikroskopischen Verhältnisse übertragen, denen wir hier gegenüberstehen. Wie ein regelmäßiger Rhythmus im großen leichter zu apperzipieren ist und daher lustvoll bewertet wird, so wird auch die Aufnahme der kleinen Schwingungen vom Gehörorgan leichter als Regelmäßigkeit ertragen als eine Unregelmäßigkeit. Das Anhören von Klängen gestattet ein Maximum des Erlebens bei einem Minimum von Anstrengung, ein Verhältnis, das, wie wir früher

sahen, gemäß dem „Prinzip des kleinsten Kraftmaßes“ lustvoll bewertet wird.

Die Geräuschbeimischung in den musikalischen Tönen, die sogenannte „Klangfarbe“, ist erst in der neusten Zeit bewußter kultiviert worden. Auch hierin hat der Geschmack stark geschwankt. Die Griechen liebten am meisten den obertonfreien Flötenton, die neuere Zeit erst brachte die „farbigeren“ Streich- und Blechinstrumente hinzu. Auch ist man für die Zusammenstellung der Klänge sehr viel empfänglicher geworden. Das Mittelalter, ja noch die Zeit Bachs, ersetzte Instrumentalstimmen und Vokalstimmen durcheinander und vertauschte oft willkürlich die Instrumente, ohne deren spezifische Klangfarbe zu beachten. Besonders durch Berlioz, Wagner, Liszt, Strauß wurde der Sinn für die Instrumentation aufs höchste geschärft und die Zusammenstellung der Klangfarben Gegenstand besonderer Studien.

Psychologisch bedeutet das zunächst die Erweiterung des sinnlichen Reizes nach einer eignen Richtung. Aber die Hauptbedeutung der Klangfarbe liegt nicht auf sensorischem, sie liegt auf assoziativem Gebiete, und es ist kein Zufall, daß die Vorkämpfer der Instrumentationskunst auch die Vorkämpfer der „Bedeutungsmusik“ waren.

§ 7. Die Ausbildung fester Tonfolgen (Melodien)

Die eigentliche Musik in unserm Sinne beginnt erst dort, wo zu Rhythmus und Dynamik jene qualitativen Spezifikationen hinzutreten, die sich im Wechsel der Tonhöhe, Ausprägung fester Formen, Ausbildung eines abstrakten Tonsystems von festen Tonstufen für das Nach- und Nebeneinander der Klänge, Mehrstimmigkeit usw. charakterisieren.

Der Wechsel der Tonhöhe allein oder wenigstens als Hauptmoment kennzeichnet den Vogelsang, ohne daß man dabei eine abstrakte Formbildung zu unterscheiden hätte. Gewiß gibt es auch hierbei regelmäßig wiederkehrende Phrasen, aber als Melodien in unserm Sinne sind sie doch nicht anzusehen. Vor allem ist die Bildung fester Tonstufen oder gar die Ausbildung eines musikalischen Systems keineswegs die Voraussetzung für eine Melodiebildung. Das Studium primitiver Instrumente (von Bambuspfeifen z. B.) zeigt uns, daß die Löcher oft ziemlich willkürlich, den Knoten des Rohres z. B. folgend, angebracht werden, sodaß die darauf zu blasenden Melodien zwar eine wiederholbare, aber nicht eine auf feste Tonstufen begründete Abwandlung der Tonhöhe gestatten. Wenn auf solches Musizieren oder auch das Singen der Naturvölker der Begriff „unrein“ angewendet wird, so ist das eine Hineinverlegung europäischer Begriffe in das primitive Leben, die keineswegs berechtigt ist. Die primitivste Musik steht noch jenseits von „rein“ und „unrein“.

Daher sind auch alle Versuche europäischer Reisender, Melodien von Naturvölkern mit unsrer Notenschrift aufzuzeichnen, ziemlich plumpe, wenn auch unbewußte Fälschungen, Es kann sich im besten Falle um eine sehr ungefähre Annäherung handeln. Erst die Verwendung des

Phonographen zur Fixierung der primitiven Musik hat es möglich gemacht, die primitiven Melodien einem Studium zu erschließen.

Wir müssen also bei der musikalischen Formbildung zunächst zwei Dinge auseinanderhalten, die für unsre Kulturmusik zwar nicht unverbunden vorkommen, von Anfang an jedoch keineswegs unzertrennlich sind: 1. das Vorhandensein wiederholbarer Tonfolgen überhaupt und 2. das Vorhandensein fester Tonstufen, auf denen sich jene Tonfolgen bewegen. Wie wir sahen, fehlt das zweite Moment bei der primitiven Musik ganz oder wenigstens fast ganz.

Indessen müssen wir zunächst die Frage klären, wie denn der Mensch überhaupt dazu kommt, feste Tonfolgen auszuprägen und als solche festzuhalten? Man hat den Grund auf praktischem Gebiete sehen wollen, indem man den Anlaß zur Ausprägung solcher festen Tongebilde im Bedürfnis nach Zeichengebung (Stumpf) sah, wofür man die Juchzer der Alpenbewohner herangezogen hat. Indessen kann das höchstens ein allererster Schritt gewesen sein, der jedoch von sich aus nie zur Ausbildung von Melodien geführt hätte, wenn nicht ästhetische Momente als wesentlich hinzugekommen wären. Diese sind die Freude am Nachahmen einerseits und die Freude am Wiedererkennen andrerseits. Die Freude am Nachahmen, die wir ja auch auf andern Gebieten mannigfach beobachten können, mußte dazu führen, eindrucksvolle Tonverbindungen, die gehört werden, zu wiederholen. Das beginnt schon in der vormenschlichen Zeit. Ich hatte einen Kanarienvogel, der von dem Balkon aus, wo sein Bauer stand, die Nachtigallen am Flusse unten oftmals zu hören Gelegenheit hatte und nun ganz plötzlich anfing, selber wie eine Nachtigall zu schlagen. Dasselbe, was das Tier dazu veranlaßte, dürfte in noch höherem Grade beim Menschen wirksam sein. Kommt nun noch die Wirkung hinzu, jene auf der ebenfalls überall beobachtbaren Freude am Wiedererkennen beruhende stärkere Wirkung der Wiederholung, so haben wir Momente genug, die zum Festhalten bestimmter Motive führen konnten.

Indessen ist mit der bloßen Wiederholbarkeit einer Tonverbindung noch nicht jener abstrakte Charakter aller künstlerischen Formwirkung erzeugt, die wir als wesentlich für die Kunst ansahen. Dazu gehört, wie vor allem Stumpf ausgeführt hat, auch die Transponierbarkeit. Wie es dazu kommen konnte, ist genetisch nicht schwer einzusehen. Eine Frauenstimme, die eine von einer Männerstimme gesungene Tonverbindung nachahmen wollte, mußte sie naturgemäß etwas höher, etwa in der Oktave, nehmen und hatte damit den ersten Schritt der Transponierung, den ersten Schritt auch zur Abstraktion der Form getan, wenn sich die Betreffende vermutlich auch kaum dessen bewußt war, sondern vielleicht überzeugt war, „genau dieselbe" Tonverbindung hervorgebracht zu haben. Auch das gemeinsame Rufen desselben Signals bedeutete eine solche Transponierung. Da zudem bei primitiven Menschen ein „absolutes" Gehör so wenig wie bei Kulturmenschen überall anzunehmen ist, so ist klar, daß das „Wiederholen" fast immer auch ein Transponieren sein mußte. Wie wir später in den bildenden Künsten es wiederfinden werden, ist auch in der Musik die Relativität

wichtiger als das Absolute. Man glaubt zu „kopieren", wo man in Wahrheit nur die Relationen wiederholt, nicht im geringsten die wirklichen materiellen Gegebenheiten (61c).

Daß neben den bereits erwähnten, in der ästhetischen Rezeption liegenden Gründen auch Gründe der Produktion mitsprechen, darf nicht übersehen werden. Es wäre im höchsten Grade unökonomisch, müßten alle Melodien neu erfunden werden. Vorgeformtes Material ist stets leichter zu handhaben. Bewegen sich doch auch die Tiere mit ihren Gesängen in vorgeformten Bahnen. Kurz, es bestehen Gründe genug, die zur Ausbildung fester, wiederholbarer Tonfolgen führen mußten. Eine besondere Erleichterung aber mußte diese Ausbildung dadurch finden, daß ein System von festen Tonstufen gleichsam einen Canevas abgab, in den jene Tonfolgen nur einzusticken waren.

§ 8. Die Entstehung der Tonstufen und Tonsysteme

Die Herausbildung fester Tonstufen ist nicht auf einmal vor sich gegangen, sondern allmählich. Und zwar haben dabei wohl vokale und instrumentale Einflüsse zusammengewirkt. Auf jedem dieser Wege mußten sich besonders Oktave und Quint leicht als besondere Tonstufen ergeben und auch als solche erkannt werden. Beim Zusammensingen von Männern und Frauen, die sich bemühten „denselben" Ton zu singen, stellte sich Oktave und Quint ein, Zusammenklänge, die auch bei uns von unmusikalischen Menschen oft als ein Ton apperzipiert werden. Sobald man jedoch die Mehrheit der Töne in diesem Zusammenklang erkannte, waren die ersten festen Tonstufen gegeben, die man dann auch im Nacheinander leicht erzeugen konnte. Ebenso war auf Blasinstrumenten leicht durch stärkeres Anblasen Oktave und Quint zu erzielen. Auf Saiteninstrumenten mußten die Beobachtungen der Flageolettöne und der Teilungsverhältnisse der Saiten ebenfalls zur Heraushebung dieser Intervalle führen, und damit waren die Ecksteine für die späteren Systeme gefunden, ruhende Punkte für die Ausgestaltung weiterer Intervalle.

Trotzdem wäre die übereinstimmende Festhaltung dieser Intervalle in den verschiedensten Kulturen nicht aus den äußeren Verhältnissen allein zu erklären, wenn diese nicht auch gewisse ästhetische Vorzüge geboten hätten. Diese aber beruhen einerseits in einer Erleichterung der Intervall erzeugung, andrerseits auch der Intervall apperzeption beim Vorhandensein fester Tonstufen. Es ist sowohl leichter, eine Melodie zu singen als auch eine solche zu behalten, wenn sie sich fester Tonstufen bedient, über die man bereits verfügt. Waren aber diese Vorzüge einmal für die ersten Intervalle erkannt, so mußte sich naturgemäß das Bedürfnis einstellen, auch kleinere Intervalle festzulegen, und so geht denn die Entwicklung fort in der Richtung immer geringerer Tonschritte, und gerade die Gegenwart strebt ja auch über die Halbtonleiter noch hinaus und möchte (wie das hie und da in fremdländischen Tonsystemen bereits geschehen ist) Drittels- und Viertelstöne einführen.

Entgegenkommen mußte einer solchen Teilung der auf natürlichem

Wege sich konsolidierenden großen Intervalle von andrer Seite her der Umstand, daß — wie die Musik der meisten primitiven Völker zeigt — kleine Tonschritte bequemer auszuführen sind als große. Die Musik vieler Primitiven, der Wedda z. B., verwendet nur wenige, nah benachbarte Klänge. Im Zusammenhang mit der Erkenntnis des festen Charakters der großen Intervalle (Oktav, Quint) mußte das Bedürfnis, die Stimme in kleinen Tonschritten sich ergehen zu lassen, zu der Teilung jener Intervalle führen.

Der weitere Ausbau der Tonleitern dürfte hauptsächlich durch den Einfluß der Instrumente bedingt gewesen sein. Man erkannte an der Länge der Pfeifenrohre oder der Saiten bestimmte, einfache, mathematische Verhältnisse wieder, die nun eine feste Grundlage für die weitere Ausbildung von Tonsystemen abgeben konnten. Diese weitere Ausbildung ist freilich nicht einheitlich, sondern recht verschieden bei den verschiedenen Völkern. Das menschliche Ohr ist keineswegs mit seiner ästhetischen Genußfähigkeit an die „natürlichen" Tonverhältnisse gebunden; im Gegenteil, Gewohnheit kann eine ganz willkürlich konstruierte Tonleiter doch als „schön" empfinden lassen. Gewiß läßt sich die Entwicklung, die unsre Musik genommen hat, gleichsam physikalisch begründen. Eine p s y c h o l o g i s c h e Notwendigkeit war sie darum doch nicht. Das wird bewiesen vor allem dadurch, daß andre Kulturen ganz andre Tonsysteme ausgebildet haben, ferner dadurch, daß die „Temperierung" unsrer heutigen Instrumente die mathematisch-physikalische Systematik durchbricht, und drittens dadurch, daß die neuste Musik wieder hinausstrebt aus den wohlvorgezeichneten Geleisen der diatonischen und chromatischen Musik. Das aber will alles besagen, daß die Entwicklung unsrer Musik zwar gewisse physikalische Verhältnisse der Töne benutzt, daß sie aber keineswegs an sie gebunden ist. Die Psychologie der Musik ist aus der Physik allein nie zu ergründen.

Daß das Ohr eine Tonfolge, die gar nicht jenen physikalisch vorgebildeten Tonstufen folgt, als schön zu empfinden vermag, beweist nicht nur die Musik der Primitiven, das beweist auch die Musik mancher Kulturvölker wie die der Siamesen, die die Oktave — unter Mißachtung jener physikalischen Schwingungszahlenverhältnisse — in sieben gleich große Tonstufen teilten.

Daß die Ausbildung der Tonsysteme nicht den natürlichen Verhältnissen folgt, zum mindesten nicht a l l e i n ihnen folgt, beweist auch die Entwicklung der griechischen Musik; soweit wir sie überschauen können, spielen bei ihr neben ganz exakten Beobachtungen über die Längenverhältnisse der Saiten, die die Töne produzieren, zahlenmystische Spekulationen hinein. Der Aberglaube an die mystische Bedeutung der Zahlen, namentlich an die besondere Zauberkraft einzelner „heiliger" Zahlen, stammt ja aus dem Orient, ist aber in Griechenland vor allem von den Pythagoräern übernommen worden, die diesen Dingen für die Musik eine besondere Bedeutung beilegten. Wieweit eine solche Spekulation freischöpferisch vorging, wieweit sie bereits vorhandene, nach dem Gehör gefundene und aus ästhetischen Gründen

konsolidierte Verhältnisse vorfand, ist natürlich heute nicht mehr auszumachen: sicher jedoch ist, daß die Pythagoräer äußerst komplizierte mathematische Spekulationen mit den Tonverhältnissen anstellten.

Auch die Einführung der diatonischen Tonleiter vermittelst des Quintenzirkels ist nicht ohne Einwirkung der Zahlenmystik zustande gekommen. Indem man in der Quinte fortschreitend in die höhere Oktave kam, diesen Endton jedoch in die erste Oktave zurückversetzte, gelangte man zu den sieben Tönen der diatonischen Tonleiter. Später teilte man diese Tonstufen noch weiter und gewann das chromatische Tongeschlecht und durch noch weitere Teilung sogar ein „enharmonisches". Das chromatische führt in die gewöhnliche Skala cis und fis ein, das enharmonische teilt gewisse Halbtöne noch weiter, indem es z. B. zwischen e und f noch einen Viertelston einfügt. Wieweit diese Viertelstöne bloß Produkte der musikalischen Spekulation waren, wieweit sie praktisch Verwendung fanden, darüber sind sich die Forscher nicht einig, wenn auch z. B. Helmholtz zur letzteren Annahme neigt.

Wieweit die „futuristischen" Bestrebungen der Gegenwart, über die bisherigen Tonsysteme hinauszugehen, zu lebendigen Wirkungen führen, ist noch nicht abzusehen. Durch ein von W. v. Möllendorf konstruiertes Harmonium ist es möglich, Viertelstöne akustisch darzustellen. Theoretisch verfochten wird die Einführung von Viertels-, Drittels-, ja Sechstelstönen besonders von Ferruccio Busoni.

Daneben ist — nicht mit der Absicht, die bisherigen Tonsysteme weiter zu teilen — neuerdings die Ganztonleiter vielfach musikalischen Schöpfungen zugrunde gelegt worden. Ich nenne da die Namen Pfitzner, Debussy, Schönberg, die gelegentlich oder ganz konsequent sich ihrer bedient haben. Daß man auch ganz primitive Tonsysteme oder das chinesisch-pentatonische herangezogen hat, dient vorläufig nur einem koloristischen Exotismus und dürfte kaum sehr weit führen.

Jedenfalls aber zeigt die Mannigfaltigkeit der Möglichkeiten, daß unser ästhetisches Gefühl keineswegs an die physikalische Akustik gebunden ist, sondern auch frei konstruierte Tonsysteme als reizvoll empfinden kann. Die Verhältnisse liegen ähnlich wie in der Malerei bei der Perspektive, wo ebenfalls das ästhetische Gefallen keineswegs an die optisch-mathematische Exaktheit gebunden ist.

§ 9. Die Entwicklung des Sinnes für Konsonanz und Mehrstimmigkeit

In dem gemeinsamen Intonieren „derselben" Tonverbindung, wovon oben die Rede war, liegt aber noch der Keim für eine weitere, höchst bedeutende Entwicklungsrichtung der Tonkunst: Die Herausbildung des Sinnes für Konsonanz.

Mögen nämlich die Männer und Weiber, die zuerst gemeinsam eine feste Tonverbindung singen, zunächst überzeugt sein, „dieselbe" Tonreihe zu produzieren, bei weiterer Ausbildung des musikalischen Gehörs muß ihnen doch aufgehen, daß es sich in Wahrheit um Zusammenklang mehrerer verschiedener Töne handelt. Zugleich aber bildet sich damit ganz unbewußt der Sinn für eine primitive Harmonie aus. Denn

der Zusammenklang zweier, in der Oktave verlaufenden Tonreihen war zwar einerseits als Einheit zu apperzipieren, bot aber dem Ohre doch eine größere Mannigfaltigkeit der Reize dar und damit bei einem Minimum an Energieaufwand für die Apperzeption doch ein Plus an Erleben, entsprach also jener Vereinigung von kleinstem Kraftaufwand und Fülle des Erlebens, die wir als ein Optimum aller seelischen Eindrücke oben in anderm Zusammenhang erkannten. Die Tatsache der Konsonanz oder der „Verschmelzung", wie die psychologische Akustik sagt, ist ein Phänomen, das auch außerhalb der Kunst konstatierbar ist und mancherlei psychologische Erklärungen hervorgerufen hat. Stumpf hat den Begriff der Tonverwandtschaft eingeführt, um die Konsonanz zu erklären, Lipps will in unbewußten Rhythmen das Erklärungsprinzip suchen. In unserm Zusammenhang kommt es vor allem auf die Gefühlsresonanz der Mehrtönigkeit an, und diese ist zuweilen stärker, wenn die Mehrheit der Töne als Einheit wirkt, zuweilen auch, wenn man sich gerade der Vielheit der Töne bewußt ist. Man muß bedenken, daß Konsonanz und Dissonanz sehr relative Begriffe sind, daß dem einen eine Tonverbindung zu dissonieren scheint, die dem andern als Konsonanz vorkommt. Es läßt sich sogar nachweisen, daß eine ganz bestimmte Entwicklungslinie sich aufzeigen läßt, nach der immer kühnere Dissonanzen doch als Einheit apperzipiert werden.

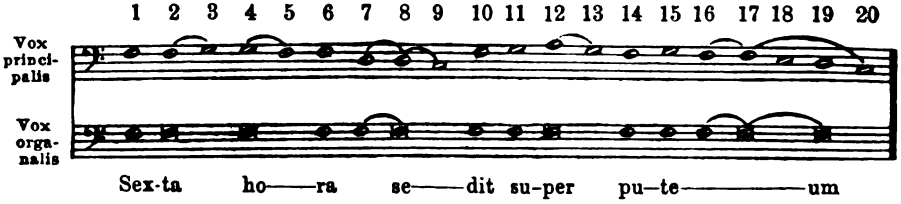
Aehnlich liegen die Verhältnisse dort, wo es sich um die Konsonanz resp. Dissonanz ganzer Tonfolgen handelt. Auch hier ist nach den objektiven Verhältnissen nicht immer ohne weiteres festzustellen, ob sie als konsonierend empfunden werden. Mehrstimmigkeit im objektiven Sinne findet sich zwar bei vielen primitiven Völkern, wie wir sahen. Sie ist jedoch zum bewußt durchgeführten Kunstprinzip erst im europäischen Mittelalter geworden. Man darf den objektiven Tatbestand nicht mit der subjektiven Apperzeption verwechseln. Eine Oktavenparallele ist zwar objektiv eine Zweistimmigkeit, wird jedoch subjektiv vielfach als einstimmig empfunden. Die synthetische Apperzeption ist kulturell bedingt, auch nach individueller Anlage verschieden. Es ist sehr schwer, sich über die spezifische musikalische Apperzeption vergangener Zeiten klar zu werden. Wir wissen nicht genau, wie die Griechen oder die mittelalterlichen Menschen Musik hörten. Das verschiedenartige Interesse schafft hier ganz verschiedene Gehörseinstellungen. Es scheint, daß die Griechen, wie sie in ihrer bildenden Kunst vor allem Einheitlichkeit und Klarheit suchten, auch in der Musik solche Einheitlichkeit und Klarheit des Eindrucks geliebt haben. Andrerseits hat die Zeit, die in der Architektur die gotischen Dome schuf und deren Kunstwollen hier ganz auf Mannigfaltigkeit, verwirrende Fülle, irrationalen Rausch gerichtet war, auch in der Musik die Kontrapunktik hervorgebracht, also eine Musik, die ebenfalls auf Mannigfaltigkeit, Fülle, rauschartige Verwirrung hinstrebte. Später kam dann die harmonische Musik auf, die eine einzelne Melodiestimme mit mannigfachen Akkorden begleitete, die also eine Mehrheit von Tönen darbietet, aber dennoch im wesentlichen als Einheit apperzipiert wurde, da sich die begleitenden Akkorde ganz der Melodiestimme unterordneten. Man

hat diese Verschiedenheit der musikalischen Apperzeption auch als horizontales und vertikales Hören auseinander zu halten gesucht. Mir scheint das nicht sehr bezeichnend, wenn auch eine richtige Tatsache damit festgestellt wird. Die Hauptsache bleibt der Unterschied zwischen vereinheitlichender und vervielfältigender Apperzeption.

Wann man damit begann, die Vielfältigkeit der in Oktaven und Quinten gehenden Stimmen als solche zu werten, kann historisch nicht mehr genau festgestellt werden. Handelt es sich doch in der Regel um geringe Gradunterschiede des Bewußtseins. Tatsache ist nur, daß eine Kunst unverkennbar polyphonen Charakters sich erst im Laufe des Mittelalters entwickelt hat. Die Antike hatte neben dem homophonen den antiphonen Gesang gekannt, d. h. die Oktavenfolgen, jetzt tritt die „paraphone" Musik, d. h. Quinten- und Quartengänge hinzu. Diese Mehrheit von Stimmen aber wurde wirklich auch als Mehrheit apperzipiert (was bei unsern Orgeln, wo auch oft die Quinte mitklingt, nicht der Fall ist), und zwar wurde gerade diese Mehrheit der Töne lustvoll bewertet, was folgende Stelle der Musica Enchiriadis belegen mag: „Singen zwei oder mehrere mit gemessener Würde (*modeste et concordi morositate*) zusammen, so wirst du sehen, daß aus der Vermischung der Stimmen ein angenehmer Zusammenklang entsteht." Diese Fähigkeit, mehrere Stimmen nebeneinander zu hören und dies Nebeneinander als ästhetischen Reiz zu erfassen, macht in den nächsten Jahrhunderten rasche Fortschritte, bis man gegen Ende des Mittelalters dazu gelangte, die ungeheure Vielfältigkeit der Musik eines Orlandus Lassus oder eines Palestrina zu genießen.

Ein weiterer Schritt auf diesem Wege war das „Organum", d. h. die Gewohnheit, einen tiefen Ton festzuhalten, über den hin sich die Melodie bewegte. Diese Gewohnheit lebt noch weiter in der Dudelsackmusik der Wandermusikanten südslavischer Herkunft und im „Orgelpunkt" unsrer Kunstmusik, wo gewaltige Wirkungen damit erzeugt werden, wie im Händelschen Halleluja oder im Brahmsschen Deutschen Requiem, um nur ein paar bekannte Beispiele zu nennen.

Beispiel für ein mittelalterliches „Organum suspensum":



Die Freude an der Vielfältigkeit des Eindrucks tritt jedoch noch viel stärker als bei den mehr oder minder parallel laufenden Paraphonien im Discantus hervor, der denn auch mit Recht den Namen „*ars nova*" erhielt. Hier tritt deutlich das Prinzip der Gegenbewegung heraus, die später zum Kontrapunkte führen sollte. Dieser begann damit, daß man gegen eine Note einer Melodie eine andre gleiche oder

mehrere entsprechend kürzere setzte, eine Entwicklung, die dann zu den kunstvollen Formen der Rota, der Imitation, des Kanons, der Fuge und des doppelten, dreifachen und vierfachen Kontrapunktes führte.

Für den Musikpsychologen ist es nun eine sehr schwierige Aufgabe, sich über die Art und Weise, wie diese Kompositionen gehört und genossen wurden, klar zu werden. Die Zusammenklänge wurden offenbar nicht so gehört, wie wir heute Akkorde hören; dazu waren sie nicht geeignet, sie waren das Ergebnis der selbständig verlaufenden Stimmen und würden, wollte man sie nach unsrer „vertikalen" Weise zusammenhören, beleidigendste Mißklänge ergeben. Man ergötzte sich offenbar gerade an dem bunten Nebeneinander der Stimmen, berauschte sich an dem vielverschlungenen Ineinanderspiel und ließ sich dadurch verwirren, hinreißen, überwältigen. Man muß an die berauschende Fülle des Farben- und Linienspiels gothischer Kathedralen denken, will man sich dies Kunstwollen klarmachen.

Wir haben es im mittelalterlichen Musikleben eben mit einer ganz andern Art des Hörens zu tun, als sie heute die Regel ist. Vielleicht läßt sich sagen, daß auch der sehr musikalische Gegenwartsmensch, falls er sich nicht besonders geschult hat, gar nicht fähig ist, eine ältere Fuge so zu hören, wie sie nach der damaligen Zeitauffassung gehört werden mußte. Der heutige Mensch hört vereinheitlichend, also nicht die Mehrstimmigkeit. Er hört Akkorde, wo er in Wahrheit Linien nebeneinander zu hören hätte. Es ist zu bemerken, daß auch die Fugen und andern polyphonen Gebilde neuerer Meister durchaus auf „vertikales" Hören eingerichtet sind, nicht auf das horizontale wie die älteren Werke, deren Prinzipien jene nur scheinbar aufnehmen. Denn es hat sich im 17. Jahrhundert eine große Wandlung vollzogen.

Gegenüber der üppigen Polyphonie der spätmittelalterlichen Musik ist die Musik des 16. und mehr noch des 17. Jahrhunderts eine Rückkehr zur Einfachheit. Mag auch das Bestreben der florentinischen Musiker dieser Zeit, an die klassische Antike anzuknüpfen, historisch gesehen auf lauter Mißverständnissen beruhen, unter psychologischem Gesichtspunkt betrachtet ist die ganze Bewegung doch eine „Renaissance", die sich in bemerkenswerter Parallele neben die Renaissance in der bildenden Kunst stellt.

Psychologisch nämlich ist die Ausbildung des Harmoniesystems in unserm Sinne zunächst eine Rückkehr zur Vereinheitlichung des Eindrucks. Die alten Kirchentonarten, die sich schon in der Kontrapunktzeit überlebt hatten, treten ganz zurück: Dur- und Molltonleitern werden ausgearbeitet. Der Dreiklang beherrscht und vereinheitlicht die Fülle der Töne. Das Nebeneinander der Klänge wird als Einheit, als Harmonie, als Akkord empfunden. Gewiß besteht daneben, besonders in Deutschland, noch die polyphone Tradition fort und feiert unter Bach noch ihre höchsten Triumphe, aber es findet doch eine Wendung in der Art des musikalischen Apperzipierens statt; man beginnt auch die polyphon konzipierten Tongebilde „vertikal" zu hören, der Tonsetzer muß Rücksicht nehmen auf den ausgebildeten Akkordsinn. Man wird empfindlicher für das Nebeneinander; indem man sich bemüht, die Vielheit der

Töne als Einheit zu hören, mußten manche Tonverbindungen ganz unmöglich erscheinen, die frühere Jahrhunderte gar nicht als störend empfanden, weil sie sie gar nicht als Einheit apperzipieren wollten.

Dieses Harmoniesystem, das sich so ausbildet, erstreckt sich jedoch nicht bloß auf die Gleichzeitigkeit der Töne, es unterwirft sich auch das Nacheinander, die Tonfolge.

Die Melodiebildung der neueuropäischen Musik ist durch etwas gekennzeichnet, was fremdländischen Musiken und auch der mittelalterlichen fehlt: durch die „latente Harmonie". Anders gesagt: die neuere Melodiebildung ist eine Auseinanderlegung der Harmonie. Es sind in unsrer Melodiebildung die späteren Elemente durch die früheren, wenn auch niemals eindeutig vorausbestimmt, so doch vorbereitet. Bereits der kleinste Teil einer Melodie („das Motiv") bewegt sich in einer harmonischen Folge, die dann in der Zusammenfügung von mehreren Motiven zu größeren Gebilden zu einem gewissen Abschluß gelangt, der ebenfalls vorbereitet ist. Dadurch wird eine weit größere Geschlossenheit der Melodie erzielt, als sie bei willkürlichen Tonfolgen möglich ist: indem das Ohr „vorbereitet" ist, vermag es den ganzen Tonkomplex bedeutend leichter zu apperzipieren, es sind auch pikante Ueberraschungsmöglichkeiten gegeben, die in der willkürlichen Tonfolge gar nicht denkbar sind. Alle Melodien unsrer neueren Musik sind harmonisch unterlegt, was selbst bei Bach in dem Maße nicht durchgeführt war wie etwa bei Beethoven oder den Romantikern. In allerneuster Zeit beginnt man gegen diese Unterordnung der Melodie unter die Harmonie sich aufzulehnen, weil man das als eine Beengung empfindet, und die musikalische Praxis strebt daher wieder zu einer musikalischen Linie zurück, die nicht durch die harmonische Unterlegung bedingt ist. Auch hier gilt es abzuwarten, wohin die Entwicklung uns führt.

Psychologisch haben wir jedenfalls, wenn wir die Musikentwicklung überblicken, festzustellen, daß es sehr verschiedene Arten des Hörens der Mehrtonigkeit gibt, daß man diese vereinheitlichend oder vervielfältigend hören kann, und daß unsre neuere Musik ein Mittelweg ist, der gestattet, eine objektive Vielfältigkeit zu vereinheitlichen und zwar in simultaner wie sukzessiver Hinsicht. So genial die Lösung der modernen Musik erscheint, so ist sie doch nicht als die einzig mögliche anzusehen, was sowohl die mittelalterliche wie die exotische Musik beweisen.

§ 10. Die Mittel der musikalischen Kunstformen

Auf Grund des Ausbaus eines Tonsystems wurde es möglich, die gleichen Gliederungsformen, die wir in primitiver Weise in der Urkunst vorgebildet fanden, in Verbindung mit dem Harmoniesystem zu besonderen Wirkungen zu erweitern. Durch Einführung der harmonischen Vorbereitung gelingt es, Wiederholung und Abwechslung in weit reicherer Weise zu verquicken. Durch den Wechsel der harmonischen Grundlage sind überaus große Abwechslungsmöglichkeiten gegeben, die das alte Gliederungssystem unendlich erweitern und doch stets eine gewisse Einheit erhalten. Vor allem die symphonische Form ist ein komplizierter Ausbau der uralten Gliederungsformen auf Grund des Har-

moniesystems. Indem die gleiche Melodie in andrer Tonart oder anders harmonisiert wiederkehrt, belebt sich das alte Schema in unübersehbarer Mannigfaltigkeit.

§ 11. Die Probleme der Bedeutungsmusik

Ich habe bisher die Formen der absoluten Musik besprochen, d. h. diejenigen, die auch ohne Zuhilfenahme von Assoziationen ästhetisch zu wirken vermögen. Es ergab sich jedoch überall, daß auch sie geeignet sind, assoziative Anregungen zu vermitteln. Damit aber ergibt sich weiter, daß der Unterschied zwischen absoluter und Bedeutungsmusik nicht haarscharf zu ziehen ist. Trotzdem ist es notwendig, diesen Unterschied zu machen; denn es ist psychologisch sehr wesentlich, ob ein Musikwerk in erster Linie rein als Musik oder durch außermusikalische Mittel zu wirken strebt.

Die Bedeutungsmusik kann in doppelter Form in Erscheinung treten. Entweder es ist, wie bei der meisten Vokalmusik, ein Text mit der Musik fest verbunden, oder aber man soll aus der Musik selbst allerlei Assoziationen abhören, die entweder durch einen suggestiven Titel oder ein beigegebenes Programm vorgezeichnet sind. Durch diese Einbeziehung von assoziativen oder — wie wir auch sagen — Bedeutungsfaktoren entstehen für die Musikpsychologie eine ganze Reihe besonderer Probleme. Es handelt sich darum, psychologisch zu ergründen, wieweit die Musik, die an sich recht abstrakten Charakters ist, imstande ist, zu Inhalten der nichtmusikalischen Welt feste Beziehungen einzugehen, d. h. wieweit es möglich ist, durch Töne auch andere Inhalte zu suggerieren. Und da seit alters immer wieder der Versuch gemacht wird, derartige Wirkungen wachzurufen, so müssen wir die Mittel prüfen und ihre psychologische Wirkung analysieren.

§ 12. Die Assoziationsfähigkeit der Töne

Als erstes Problem der assoziativen Musik behandle ich die Frage, wieweit es möglich ist, durch klangliche Mittel überhaupt außerklangliche Faktoren eindeutig zu bestimmen. Es könnte in doppelter Weise möglich sein: entweder könnten die Töne so feste Assoziationen, seien es solche der Berührung oder der Aehnlichkeit, eingehen, daß jedem Hörer mit dem Vernehmen der Töne sich die anderen, assoziierten Vorstellungen einstellen, oder es könnten, wie es in der Sprache der Fall ist, willkürliche Konventionen an die Laute gewisse Bedeutungen eindeutig anknüpfen.

Prüfen wir die Tatsachen unbefangen, so werden wir zugeben müssen, daß beides nur in sehr unvollkommener Weise bei den Tönen festzustellen ist. Die musikalischen Töne sind niemals so konstitutive Elemente eines assoziativen Komplexes, wie es etwa Farben oder Raumformen sind. Töne sind eigentlich niemals „dingbildend". Gewiß denkt man bei einem Glockenton an eine Glocke und bei einem Kuckucksruf an einen Kuckuck, trotzdem sind diese Laute doch längst nicht so konstitutive Faktoren dieser Gesamtvorstellungen wie etwa das optische Bild, schon darum nicht, weil das klangliche Element nur zeitweilig

auftritt. Die weitaus meisten Gegenstände der Außenwelt jedoch sind überhaupt ohne klangliche Komponente, während sie fast alle Farben und Raumformen haben. Infolgedessen sind nur sehr wenig Inhalte überhaupt durch solche festen, natürlichen Kontiguitätsassoziationen zu packen. Wollte der Musiker Dinge oder Geschehnisse mit Tönen „malen" auf Grund der festen Zusammenhänge von Tönen mit jenen, so wird er sich auf einen sehr schmalen Ausschnitt aus der Wirklichkeit beschränken müssen, denn nur sehr wenig Gegenstände und Geschehnisse haben akustische Komponenten, und wenn sie solche haben, sind sie doch von der Musik nicht sicher nachzuahmen.

Das aber führt bereits zu einem weiteren Punkte. Da dem Musiker nur eine beschränkte Auswahl an akustischen Möglichkeiten zur Verfügung steht, so kann er nur sehr wenig „getreu" nachahmen, meist handelt es sich um eine freie „Uebersetzung". Meeresbrandung oder Sturmessausen, Quellenrieseln oder Schlachtenlärm kann der Musiker mit seinen Mitteln nur ungefähr andeuten, niemals ganz naturalistisch kopieren. Und versucht er das, so verliert sein Werk in der Regel stark an Kunstwert, wird ein Kunststück, aber kein Kunstwerk. Selbst an sich musikalische Gegebenheiten wie Vogelgesang oder Glockenläuten muß er „übersetzen". Wagners Waldvogel singt in einer Weise, wie ein wirklicher Vogel nie gesungen hat, und das Glockenläuten etwa in Hugo Wolfs Mörikelied „In der Frühe" oder das in Wagners Parsifal oder das in Pfitzners „Palestrina" sind doch nur freie Uebersetzungen, nicht wirkliche Kopien, und gerade infolge der „Uebersetzung" wirken sie künstlerisch, weil in die Einheit des musikalischen Stils eingehend.

Es handelt sich also bei fast allen lautlichen Nachahmungen nur um Aehnlichkeiten, nicht um wirkliche Kopien, die nun andere Komponenten kraft einer festen Berührungsassoziation wachriefen. Wenn also überhaupt assoziative Wirkungen in der Musik stattfinden, so sind es A e h n l i c h k e i t s assoziationen, selbst dort, wo es sich um lautliche Inhalte handelt. Indessen werden auch zahlreiche Aehnlichkeiten zwischen Tönen und nichtlautlichen Gegenständen wachgerufen. Diese Aehnlichkeiten gilt es zu analysieren, denn sie sind z. T. so fest, daß sie als feste Metapherbildungen in die Sprache übergegangen sind.

Fast alle Faktoren der Musik nämlich vermögen solche Aehnlichkeitsassoziationen wachzurufen. Zunächst der R h y t h m u s. Rhythmus besteht nicht bloß bei lautlichen Gegebenheiten, auch Bewegungen, bei denen der Laut nur Nebensache ist, werden auf Grund der Rhythmusverwandtschaft musikalisch gemalt. Sehr oft ist z. B. das Reiten rhythmisch dargestellt worden (Schuberts Erlkönig, Wagners Walkürenritt usw.) oder ein plumpes Schreiten (das Riesenmotiv des „Rheingolds") oder das Rudern und Wellenschlagen (in zahllosen „Barcarolen").

H ö h e u n d T i e f e der Töne werden oft als Hebel für Aehnlichkeitsassoziationen benutzt. Die Vorstellungen sind gerade hier ja so fest verknüpft, daß die Sprache selbst sich kaum mehr bewußt ist, daß die Bezeichnung für Diskanttöne als „hoch", „hell", „heiter" oder für Baßtöne als „tief", dunkel", „ernst" „schwer" usw. in Wahrheit nur auf recht vagen, aber sehr verbreiteten Aehnlichkeitsassoziationen be-

ruht. Darum wird z. B. die Darstellung des Flutens in der Tiefe des Rheins bei Wagner ganz unmittelbar verstanden, ebenso die Darstellung lichter elfenhafter Sphären bei Hugo Wolf durch hohe Töne (Elfenlied, „Wie glänzt der helle Mond" usw.).

Auch manche T o n b e w e g u n g e n erwecken leicht Aehnlichkeitsassoziationen. Das Zucken der Flammen wird in der hin- und herspringenden Bewegung des Wagnerschen Feuerzaubers z. B. sehr anschaulich wiedergegeben.

Daß die K l a n g f a r b e besonders „malerisch" wirkt, ist leicht einzusehen. Die Oboe kann trefflich das „Klägliche" einer Stimme wiedergeben, das Fagott zu drollig polternden Wirkungen verwandt werden, um nur ein paar Beispiele zu nennen.

Die D y n a m i k der Töne kann ebenfalls stark assoziativ wirken. Schlachtengetümmel oder große Aufzüge werden ganz natürlich durch fortissimo, Sehnsuchtsstimmungen durch piano „gemalt".

Allerdings kann man bei diesen Darstellungen bereits fragen, ob überhaupt noch eine Aehnlichkeit der objektiven Tatsachen besteht, ob die Aehnlichkeit nicht allein im subjektiven Reflex zu suchen ist, in der Stimmungswirkung. Im Rhythmus besteht ja ohne Zweifel eine gewisse objektive Gleichheit, obwohl auch dabei die Gefühlswirkung vielleicht das ästhetisch wirksame Moment ist. Durch die objektive Aehnlichkeit allein würde etwa Mendelsohns „Gemälde" des Wellenschlags in der Fingalsgrotte niemals wirken, wenn nicht die Stimmungskomponente hinzuträte. Diese überwiegt bereits völlig bei den an „Höhe" und „Tiefe" der Töne anknüpfenden Assoziationen und ist auch bei der Aehnlichkeitswirkunng der Dynamik die Hauptsache.

Wir können daher wohl sagen, daß der „Bedeutungswert" der Töne nicht so sehr in einer Aehnlichkeit der objektiven, als vielmehr der subjektiven Qualitäten liegt. Selbst solche Verbindungen, wie sie in der *audition colorée* erlebt werden, sind auf Gefühle, subjektive Reaktionen zurückzuführen, was sich ja auch schon daraus ergibt, daß jedes Individuum, das überhaupt der *audition colorée* fähig ist, jene Verbindung zwischen Ton und Farbe auf seine eigene Weise erlebt.

Mußten wir also die Assoziabilität der Töne in Hinsicht ihrer objektiven Aehnlichkeit stark einschränken, so müssen wir es weiter auch in Hinsicht ihrer „Natürlichkeit". Vieles ist nämlich Konvention, was wir unkritischerweise für eine natürliche Beziehung halten. Das ist auch außerhalb der Musik der Fall. Wir glauben, es sei natürlich, ganz unkonventionell, daß wir den Hahn „Kikeriki" krähen hörten. Aber dem Franzosen lautet der Hahnenruf *cocorico*, dem Engländer *cuck-a-doodle-doo*, dem Chinesen *kiao-kiao*. Das beweist, daß konventionelle Einflüsse unser Hören stark modifizieren. So ists auch in der Musik. Bleiben wir beim Hahnenschrei, so würde kein Heutiger aus Bachs Nachahmung des krähenden Hahnes in der Matthäuspassion das Gewollte heraushören. Die Konvention hat sich geändert. So ist's mit vielen Dingen: Die Barcarolenbewegung, die Nachahmung von Hörnerklang und anderes ist viel konventioneller, als unser Bewußtsein meint (70, 84, 82).

Es besteht sogar gar kein Zweifel, daß durch Konventionen und bewußtere Pflege derselben, die Ausdrucksmöglichkeit der Musik in ganz neue Richtung gewiesen werden könnte, und die chinesische Musik ist ein Beweis dafür.

§ 13. Der Stimmungswert der Tongeschlechter und Tonarten

Eine weitere Frage, die zum Problemkreis des Bedeutungswertes der absoluten Töne gehört, ist die, ob den „Tonarten" und „Tongeschlechtern" ein bestimmter Charakter zukommt, der begrifflich faßbar wäre.

Besonders den „Tongeschlechtern" „Dur" und „Moll" schreiben wir ja ziemlich bestimmt gewisse Stimmungswerte zu und sind meist überzeugt, daß ihnen diese gleichsam a priori zukommen. Dennoch macht eine genaue Nachprüfung es ziemlich wahrscheinlich, daß hier mehr die Gewohnheit als eine immanente Zusammengehörigkeit von Tongeschlecht und Stimmungswert haftbar zu machen ist. Gibt es doch nicht nur bei fremden Völkern Tonwerke heiteren Inhalts, die in Moll gesetzt sind, es gibt auch innerhalb unsrer Kultur Individuen, die jene Stimmungszuordnung keineswegs als natürlich empfinden. Auf jeden Fall aber ist die feste Charakterisierung von Dur und Moll ein Beweis, wie stark und verbreitet eine Konvention wirken kann.

Schwieriger noch ist die Frage nach dem Stimmungscharakter einzelner Tonarten. Während viele Musiker einzelnen Tonarten ganz bestimmte Gefühlscharaktere zuschreiben, besteht doch nur sehr geringe Einheitlichkeit in dieser Hinsicht; ja dieselben Komponisten haben oft Lieder von ganz verschiedenem Stimmungsgehalt in der gleichen Tonart gesetzt. Ob eine „Verwandtschaft" der Tonarten an sich zu bestimmten Stimmungen besteht, ist ganz sicher nicht auszumachen, da äußere Einflüsse und Konventionen auf jeden Fall stark hineinspielen. Manche sehr berühmt gewordene Kompositionen, wie etwa Beethovens Symphonien, haben sicherlich stark die Einschätzung der Tonarten beeinflußt. Es kommen auch sicherlich sehr äußerliche Momente vielfach hinzu, wie die, daß das b als erniedrigende Schreibweise, daher als düsterer empfunden wird als das steigende ♯, das oft den Uebergang von Moll nach Dur anzeigt. Doch glauben auch kritische Beobachter wie R. Hennig durchaus an gewisse Stimmungswerte einzelner Tonarten. Jedenfalls sind derartige Zuordnungen aber leicht durch andere Faktoren zu durchkreuzen (70).

§ 14. Der Einfluß der Sprache auf den Bedeutungsgehalt der Musik

Noch einer andern Möglichkeit der Assoziation zwischen Ton und Bedeutung sei gedacht, die erst auf dem Umweg über die Sprache zustande kommen würde.

Man hat zuweilen für die „Bedeutung" auch der Formen der absoluten Musik die Aehnlichkeit von Sprache und Musik heranziehen wollen, d. h. man hat im erregten Sprechen, in der Beeinflussung

des Sprechens durch heftige Affekte den Grund für die Entstehung des Singens und später auch der Instrumentalmusik sehen wollen. Diese gelegentlich bei Rousseau und Herder, später systematisch bei Spencer auftauchende Theorie hat viel Bestechendes, zumal sie auf den von uns als besonders wesentlich betonten Tatsachen der ursprünglichen und auch später stets wirksamen Verbindung der Künste zu beruhen scheint. Indessen reicht diese Erklärung nicht etwa aus, um die Entstehung fester Tonstufen und gar der komplizierten Tonsysteme zu erklären, wie sie sich im Laufe der Kulturentwicklung ausgebildet haben. Dafür haben wir spezifisch musikalisch klangliche Verhältnisse als Fundament gefunden.

Immerhin darf aber nicht verkannt werden, daß doch zwischen Sprache und Musik Gemeinsamkeiten bestehen. Die Sprache verfügt über Tempo, Rhythmus, Dynamik und auch über einen Wechsel der Tonhöhe und verwendet das alles nachdrücklich zur Unterstützung des ideellen Inhalts der Worte. Alle diese Dinge haben einen über ihre rein sensorische Wirkung hinausgehenden Bedeutungswert. Es ist nun offenbar, daß ein solcher Bedeutungswert den Rhythmen, dynamischen Verschiedenheiten und Intervallen auch dort innewohnt, wo kein ideeller Gehalt nebenher geht. Der Donner scheint uns zu „grollen", ein leichtes Säuseln in den Zweigen empfinden wir als ein beruhigendes Flüstern, das rasche Plätschern eines Baches dünkt uns Heiterkeit auszudrücken. In ähnlicher Weise geben natürlich auch künstlich erzeugte Gehörsreize die Möglichkeit mannigfachster Ausdeutung: Eine Lokomotive scheint wütend zu schnauben, eine Tür scheint zu ächzen.

Jedenfalls ist bei der in der Kunst verwendeten Tonerzeugung der Bedeutungscharakter der Töne nur wenig auf nachträgliche Einlegung von Wortinhalten zurückzuführen. Nein, in der Hauptsache entspringt der musikalische Ausdruck durchaus dem gleichen natürlichen Zusammenhang von Ausdrucksmitteln und Affekten wie der Sprachausdruck. Der unter depressiven Gefühlen stehende Mensch wird, wie er in der Regel leiser und langsamer spricht, auch dort, wo er rein musikalischen Ausdruck sucht, leiser und in langsamerem Rhythmus sich äußern. Daher vollzieht sich auch die Ausdeutung von reinen Tonfolgen nicht a posteriori, sondern auch auf Grund von (im psychologischen Sinne) „a priori" bestehenden Tatsachen.

Viel schwieriger dagegen liegt die Frage, ob dem Wechsel der Tonhöhe an sich ein Bedeutungswert zukommt. Hier kann von einem „a priori", wie es für Tempo und Dynamik ohne Zweifel besteht, keine Rede sein. Gewiß haben wir manche weitverbreitete Tatsachen, z. B. die Hebung der Stimme in der Frage. Auch das jedoch ist Konvention, nicht universell verbreitet und psychologisch verankert wie der Bedeutungswert von Tempo und Dynamik. Viele Völker kennen diese Gewohnheit nicht. Trotzdem deuten wir, die wir diese Gewohnheit haben, Tonfolgen, die sich heben, gern als Frage aus (Beispiel: die erste Phrase des Schumannschen „Warum?"). Derartige Gewohnheitsassoziationen werden sich bei einigem Suchen noch mehr finden lassen; es sind jedoch Assoziationen, nicht universell bestehende apriorische Tat-

sachen. Es wäre sogar denkbar, daß diese assoziativen Möglichkeiten noch viel festere Form bekämen.

Betrachten wir alle Aehnlichkeiten, die zwischen Sprache und Musik möglich sind, so ergibt sich, daß auch sie alle nicht direkt auf objektive Aehnlichkeiten, sondern auf s u b j e k t i v e Wirkungsübereinstimmung zurückgehen, d. h. in der Stimmung beruhen. Nur soweit die Sprache selbst „musikalisch" ist, kann die Musik von ihr Anregung für gewisse Bedeutungseinlegungen empfangen.

§ 15. D i e P r o g r a m m u s i k

Ueberblicken wir die Möglichkeiten, die in der Musik zur Darstellung objektiver Inhalte gegeben sind, so müssen wir sagen, daß sie nicht ausreichen, um wirkliche Geschehnisse, Dinge, Gestalten zu „malen", wie das durch optisch gegebene Raumformen möglich ist. Eindeutigkeit ist niemals zu erzeugen. „Malend" ist die Musik nur im Hinblick auf Stimmungen.

Vom psychologischen Standpunkt aus erscheint daher eine Programmmusik nur dort möglich, wo sie ganz allgemein bleibt und wesentlich auf Stimmungen geht. Programmatisch in diesem Sinne sind alle jene Charakterstücke, die als „Notturno", „Carneval", „Elegie" oder ähnlich bezeichnet werden. Die ausgeführten Programmwerke, bei denen jedem Motiv ein bestimmter Inhalt zugeordnet sein soll, sind völlig unkontrollierbar. Verliert der Hörer nur an e i n e r Stelle den Faden, so findet er sich in der Regel kaum mehr hinein. Der „Genuß" eines solchen Werkes wird zu einem Rätselraten, das mehr eine intellektuelle Spielerei als ein aesthetisches Erfassen ist.

Wenn die Tongemälde von Liszt, R. Strauß und andern als Kunstwerke wirken, so tun sie es in der Regel mehr trotz als wegen ihres „Programms".

§ 16. D i e p s y c h o l o g i s c h e n P r o b l e m e d e r T e x t m u s i k

Um der Musik eine festere Bedeutung zuzuordnen, ihr das Vage und Unbestimmte zu nehmen, hat man nun seit alters sich einer Möglichkeit bedient, die schon im Urkunstwerk vorgebildet war: man hat die Musik als Gesang ganz fest an bestimmte Worte gebunden. Die Textmusik ist zunächst eine ganz äußerliche Zusammenordnung von Sprache und Musik.

Das psychologisch-ästhetische Problem der Textmusik liegt nun in der Frage, wieweit es gelungen ist, jene an sich rein äußere Verkoppelung zu einer inneren Einheit zu erheben. Dieses Bestreben besteht nachweisbar bei sehr vielen Musikern, wenn auch keineswegs bei allen, und ist besonders von den Musikdramatikern wie Gluck, Richard Wagner und andern zum Hauptprinzip ihrer Kunst gemacht worden.

Die Möglichkeit einer solchen inneren Vereinheitlichung der Textmusik ist psychologisch gegeben durch alle jene Aehnlichkeiten, die wir oben zwischen der Musik und nichtmusikalischen Inhalten nachgewiesen haben. Auch hierbei sind natürlich die Stimmungswerte, nicht die objektiven Daten für den Kunstgenuß entscheidend. Bei dem

festen Faden, den der Hörer dank der Worte in der Hand hat, ist es möglich, die Einheit wirklich zu erfassen, und ein solches Verirren, wie bei der textlosen Programmusik, ist ausgeschlossen. In der Oper tritt ja außerdem noch die sichtbare Handlung hinzu, so daß in der Tat eine sehr weitgehende Einheitlichkeit des Eindrucks möglich ist.

Trotzdem wäre es ganz falsch anzunehmen, alle Komponisten von Texten hätten unbewußt oder gar bewußt auf eine solche Einheit hingestrebt. Sehr viele haben einfach eine gefällige Melodie zu den Worten erfunden, ohne sich um die innere Uebereinstimmung von Text und Wort zu kümmern. Das Wort war für viele Komponisten überhaupt nur der ziemlich gleichgültige Anlaß, um ihre Melodien anzubringen. Das wird vor allem durch die Gleichgültigkeit in der Auswahl der Texte bewiesen, die gelegentlich auch bedeutende Tonmeister sich haben zuschulden kommen lassen; es zeigt sich auch darin, daß sie (im Strophenlied) dieselbe Melodie seelenruhig neben ganz wechselndem Texte herlaufen ließen. Wenn man neuerdings glaubhaft zu machen versucht hat, es sei oft nicht die erste Strophe, sondern eine spätere das inspiratorische Moment der Komposition gewesen, so würde jene Ungleichmäßigkeit dadurch doch nicht behoben. Es ist übrigens auch solchen Komponisten, die bewußt nach sinngemäßer Vertonung der Texte streben, vorgekommen, daß sie Texte sehr verschiedenen Gehaltes auf sehr ähnliche Melodien gesetzt haben.

Im übrigen wird auf einige hierhergehörige Probleme später im Kapitel über die Lyrik zurückzukommen sein.

KAPITEL IV. DIE EPISCHE DICHTUNG

§ 1. Die Entstehung einer epischen Kunst

Verhältnismäßig am frühesten hat sich das Epos, die erzählende Dichtung, aus dem Gesamtkunstwerk herausgelöst, obwohl diese Loslösung viel langsamer vor sich gegangen ist, als uns Heutigen in der Regel bewußt ist. Bei unsrer Art, auch alle Heldenepen aus gedruckten Büchern zu entnehmen, denken wir oft nicht daran, daß das jetzt in schwarze Lettern Gebannte zur Zeit seiner Entstehung und lange Jahrhunderte hindurch nur als Gesang oder doch als rezitativischer Vortrag von Mund zu Munde weiterlebte, also etwas wesentlich anderes war als heutzutage. Mancherlei gibt uns auch Grund zur Annahme, daß dieser Vortrag durch starke mimische Mittel unterstrichen wurde, so daß wir selbst die homerischen Epen noch als „Gesamtkunstwerke" im oben bezeichneten Sinne anzusehen hätten. Hat doch noch Goethe in Venedig die Strophen des Tasso wirklich singen hören, ebenso wie in Indien das Mahabharata noch heute als wirklicher Gesang lebendig ist.

Trotzdem kennzeichnet von Anfang an die erzählende Dichtung ein starkes Ueberwiegen des sachlichen Inhalts gegenüber dem Musikalischen und Mimischen. Wo diese Faktoren sich erhalten, sind sie durchaus dienenden Charakters, ohne bedeutenden Einfluß auf die künstlerische Form. Das wird durch die im Vergleich zur

Lyrik und Dramatik sehr gleichmäßige Sprache erwiesen. Den musikalischen Vortrag der alten Epen dürfen wir uns wohl nach dem halbsingenden Tonfall orientalischer Märchenerzähler oder serbischer Rhapsoden vorstellen. Die Erzählung, das eingehende Aufrollen von Geschehnissen durch sprachliche Mittel, ist die Hauptsache. Und die Loslösung des Epos vom Musikalischen ist selbst mit dem Aufhören des Singens und der musikalischen Begleitung noch nicht abgeschlossen: der Uebergang aus der Verssprache zur Prosa des Romans und der Novelle liegt ebenfalls noch in derselben Linie.

Die Entwicklung des Epos drängt auf sachlichen Bericht. Es scheidet sich daher immer deutlicher von der Lyrik, für die alle sachlichen Inhalte nur Symbole subjektiver Stimmungen sind. Das primitive Gesamtkunstwerk war episch und lyrisch zugleich. Indem sich das Epische vom Lyrischen sonderte, strebten auch die Formen auseinander, und im Prosaroman und der Novelle sind die Stilmittel der Erzählung ganz unlyrisch geworden, obwohl rückläufige Tendenzen oft genug zu der Zwitterbildung des lyrischen Romans geführt haben.

Der im primitiven Urkunstwerk nur als Ausruf oder als Kette von wenig verknüpften Bildern gegebene Sachverhalt wird immer diskursiver entwickelt und in logisch geordneten Aussagesätzen vorgetragen. So entstehen nicht gleich die breiten Heldenepen wie die Ilias oder „Der Nibelunge nôt", sondern kürzere balladenhafte Lieder, wie wir sie als Vorstufe der zyklischen Epen bei slavischen und uralaltaischen Völkern noch zahlreich finden, und für deren Vorhandensein in germanischer Frühzeit wir im Hildebrandslied durch glücklichen Zufall einen sicheren Beweis besitzen.

Wir dürfen also die großen Epen, mit denen unsre Literaturgeschichten beginnen, nicht an den Anfang der Entwicklung stellen. Sie sind überhaupt keine Frühkunst im Sinne von Primitivität, sondern stehen am Ende langer Entwicklungen, die im Dunkel versunkener Jahrhunderte geschichtslos verlaufen sind: sie sind Gipfel, keine Wurzeln. Aber wir können innerhalb der großen Epen noch die abgerundeten kleineren Dichtungen wiedererkennen, aus denen sie zusammengewoben sind.

Im übrigen brauchen wir nicht anzunehmen, daß alle primitive Erzählungskunst aus dem Gesamtkunstwerk erwachsen sei. Es scheint, daß neben dem rhythmischen Lied bei allen Völkern auch eine Prosaüberlieferung bestanden hat: das Märchen. Es lebt auch fort in den unteren Schichten des Kulturlebens, jenen stillen Räumen der Kinderstuben, die von den wechselnden Stürmen der Zeiten wenig berührt werden. Neuerdings haben ausgiebige Forschungen in fast allen Ländern der Welt solche Märchen zusammengetragen, die untereinander eine große Aehnlichkeit aufweisen, eine Aehnlichkeit, die über alle örtlichen und zeitlichen Verschiedenheiten triumphierend die Gleichheit primitiven Geisteslebens offenbart. Kennzeichnend für den frühen (phylogenetisch und ontogenetisch frühen) Charakter des Märchens ist vor allem die darin herrschende Geistigkeit, die durchaus die des magischen Denkens ist. Eine Kausalität, die irgendwie kritisch ge-

läutert wäre, besteht nicht: der Zauber herrscht in seiner ganzen bunten Mannigfaltigkeit, dazu ein Animismus, der in Tiere, Pflanzen und tote Gegenstände geistige Wesenheiten einlegt (50).

§ 2. Außerästhetische und ästhetische Motive der Erzählungskunst

Die erzählende Kunst ist auf der Frühstufe keineswegs rein ästhetischen Ursprungs. Es wäre ganz falsch, die frühesten Produkte der epischen Betätigung als freies Spiel der Phantasie zum Zweck ästhetischer Ergötzung anzusehen. Daß uns Heutigen die alten Göttermärchen und Tiergeschichten „phantastisch" vorkommen, beweist nicht das Geringste dafür, daß sie als Produkte der Einbildungskraft von den Völkern, in denen sie erwuchsen, empfunden wurden. Es wäre vielleicht auch zuviel gesagt, wenn man behaupten wollte, sie wären als vollkommen „wahr" empfunden worden. Der Begriff der „Wahrheit" in diesem Sinne setzt den der freien Erfindung als Gegenbegriff voraus, mithin eine kritische Sonderung der Inhalte, was alles dem Primitiven völlig fern liegt. Wir können ähnliches bei unsern Kindern beobachten, die auch die bizarrsten Märchen nicht nach den Kategorien „wahr" und „nicht wahr", „möglich" und „unmöglich" sondern, vielmehr es ganz einfach hinnehmen, daß vom Wolfe gefressene Großmütter heil aus dem Bauch des Untiers wieder herausgeschnitten werden. So verhält sich der primitive Mensch seinen Geschichten gegenüber, auch wo er sie selber erfindet. Nicht gewohnt, gegen seine Vorstellungen kritisch zu verfahren, vermengt er Wahrheit und freie Erfindung. Er lügt nicht, er täuscht sich.

Neben dieser völligen Kritiklosigkeit in der Scheidung zwischen Realität und Irrealität geht aber trotzdem ein Bedürfnis nach „Wahrheit" einher. Und so geben sich die älteren Erzählungen dennoch in der Regel als „Wahrheit", insofern sie als Berichte von tatsächlich Geschehenem oder doch als plausible Ergänzungen dazu auftreten. Ihr Ursprung ist insofern „logisch", weil sie die primitivsten Ansprüche des Denkens befriedigen, freilich auch nur in dem Sinne, daß sie eine völlig unkontrollierte Denkmöglichkeit skizzieren. Es ist für uns Heutige gar nicht mehr nachzuprüfen, wieviel einem primitiven Erklärungsbedürfnis entsprungen ist, wieviel Erzeugnis einer wild wuchernden Vorstellungstätigkeit ist.

So mögen die Inhalte der primitiven Erzählungen zunächst wirkliche Ereignisse, die nur ungenau aufgefaßt, irrtümlich gedeutet und verknüpft und mit mythischen Vorstellungen vermengt waren, gewesen sein. Auch die Zauberkausalität und das Eingreifen von Tier- und andern Gottheiten liegt ja für den primitiven Menschen im Bereich seiner „Wirklichkeit". So sind auf der Frühstufe religiöse und dichterisch-ästhetische Phantasie ganz ungeschieden.

Später mischen sich stark moralische und pädogogische Tendenzen in die Erzählung hinein. Die ursprünglichen Märchen waren ohne moralische Tendenzen, später wird aber gerade die Tierfabel nach der moralischen Seite hin ausgebaut, und die Heldenlieder werden als Erziehungs-

mittel verwandt. Daneben vertreten sie auch die Stelle von Geschichtsbüchern; denn noch für die Hochantike war die Ilias „Geschichte" wie für den heutigen Inder das Ramayana.

Das Aufkommen einer Fabulierkunst als bewußte rein ästhetische Erfindung ist recht späten Datums. Der Umstand, daß eine Geschichte eine Phantasieschöpfung des Dichters war, galt den meisten Frühzeiten keineswegs als Empfehlung; vielmehr hat es meist als Vorzug gegolten, daß eine Geschichte „nicht gelogen" sei. Denn als „Lüge" empfindet der Naive bewußte Phantasieschöpfung. „Vindaere wilder maere" zu sein, war noch im Munde Gottfrieds von Straßburg ein grimmiger Vorwurf, den er gegen seinen Rivalen Wolfram schleuderte. Aus diesem Grunde verhielt sich z. B. das ganze Mittelalter dem Homer gegenüber ablehnend, weil er nicht bei den Kämpfen von Troja dabei war; man schätzte dagegen den naiven Betrüger Dares viel höher, der angeblich in Tagebuchaufzeichnungen die trojanischen Geschehnisse aufgezeichnet haben sollte. Man stieß sich dabei gar nicht an der grotesken Ueberlieferung, daß dies Tagebuch durch ein Erdbeben aus dem Grabe des Verfassers ans Licht gebracht worden sei! Unkritischen Köpfen gegenüber genügt die Behauptung, man spräche die Wahrheit, um sie zu überzeugen, mag auch der erzählte Inhalt noch so widerspruchsvoll sein. Gute Anekdotenerzähler halten es daher auch heute noch für einen erlaubten Kunstgriff, ihre Geschichten stets als selbsterlebt zur Erhöhung der Wirkung auszugeben, ja, selbst die Erfinder ganz phantastischer Geschichten von Lukian bis Otto Ludwig nennen wenigstens ironisierend ihre Grotesken „wahrhaftig", weil sie wissen, daß der Begriff der Wahrheit des Vorgetragenen noch eine besondere Nuance hinzubringt zur Kunstwirkung. Es ist ganz falsch, zu glauben, weil die Welt der Kunst keine Realität habe, so müsse sie eine bewußte Irrealität besitzen. Weit entfernt, zwischen beiden stehen noch eine Menge Zwischenstufen. Jedes dichterisch empfängliche Gemüt schwebt irgendwie „zwischen Trug und Wahrheit".

§ 3. Die frühesten epischen Gebilde

Wenden wir uns nunmehr den spezifischen Formen zu, die die epische Kunst ausgeprägt hat, und versuchen wir ihr Zustandekommen psychologisch zu begreifen!

Wir sprachen bereits davon, daß am Anfang unsrer Ueberlieferung in den meisten Literaturen die großen Epen stehen, daß wir aber dahinter noch eine lange Tradition von kleineren Liedern erschließen dürfen, die mehr balladenhaften Charakter hatten und die Bausteine oder die Urzellen für jene zyklischen Werke abgaben. Soweit wir über diese frühsten Epika urteilen können, wurden sie zugleich gesungen und gemimt und standen also dem Typus des frühen Gesamtkunstwerkes noch nahe. Das Problem der eigentlichen Epik beginnt dort, wo sich die Handlung verselbständigt, wo die stark bewegten Rhythmen (deren Bewegung durch Tanz und Musik bedingt war) ruhiger werden, sich ausgleichen zu breitem epischem Fluß, wo der Refrain und die andern Mittel der Abrundung kleinerer Partien zurücktreten. Es mag sein

(man muß vorsichtig sein bei der Dämmerung, die für unser Wissen über dieser Frühzeit liegt), daß das Prosamärchen auch für diese formale Entwicklung maßgebend geworden ist, wir wir als sicher glaubten annehmen zu können, daß die alten Rhapsoden stofflich aus dieser Märchentradition geschöpft haben; denn wir erkennen noch bei Homer (in der Odyssee) und bei andern früheren Epikern deutlich Spuren jener Märchenmotive, die in Prosa erzählt werden. Man kann also dem Problem eine doppelte Fassung geben: Wie mag es gekommen sein, daß sich die bewegte, freie Form der Urkunst zur epischen Form glättete? oder aber, wie mag es gekommen sein, daß das Märchen sich aus der Prosa zu rhythmischer Sprache erhob? Man kann ja das Heldenepos einfach als Kompromißgebilde ansehen; man wird aber einige Nebenmotive nicht übersehen dürfen, die jene Verschmelzung der Formen begünstigten: es ist da vor allem der Vortrag vor größeren Massen von Hörern in Betracht zu ziehen. Märchen, die im Kreis der Familie oder der Sippe erzählt wurden, mochten in Prosa wirken, wo sich aber der Sänger wie Demodokos in der Odyssee zur großen Versammlung wendet oder gar zum Volke auf dem Markte, da mußte ein rezitativischer Sprechgesang seinen Worten ganz andere Tragweite geben, als es die Prosarede vermochte, und für eine solche Gestaltung boten sich in dem gesungenen Liede Vorformen, die — wenig umgestaltet — den erweiterten Zwecken entgegenkamen. Ein anderes Moment dürfte in der größeren Festigkeit liegen, die durch rhythmische Form dem Stoffe verliehen wurde. Naturvölker sind auch gegen die Ueberlieferung nicht kritisch; sie pflegen keine Abweichungen zu rügen und keine vergleichenden Quellenstudien zu treiben. Je wacher jedoch das Volksbewußtsein wurde, um so anspruchsvoller wurde es nach dieser Hinsicht, und solchen Forderungen an die Treue der Ueberlieferung kommt die rhythmische Form entgegen. Jeder Lateinschüler bei uns weiß, daß sich eine rhythmische Regel leichter behält als ein Prosasatz, jedermann weiß auch, daß eine Abweichung an einem poetisch-geformten Gebilde viel mehr auffällt als bei ungeformten Sätzen. Diese Umstände mußten einer gebundenen Form der Ueberlieferung Vorzüge vor der ungebundenen sichern, und auch das mag mitgewirkt haben, daß die rhythmisierte Ueberlieferung die Prosaüberlieferung so stark verdrängte.

Auch eine künstlerische Gestaltung des Stofflichen läßt sich verfolgen. Das primitive Märchen erzählt, wie primitive Leute noch heute erzählen: ohne Steigerung, sich in Abwege verlierend, ohne Scheidung des Interessanten und Nebensächlichen. Gegenüber diesen Erzählungen stellen die balladenhaften Lieder, die auf uns gekommen sind oder die wir aus größeren Werken herauslösen können, bedeutsame Fortschritte dar. Sie drängen den Stoff in einige wichtige Motive zusammen, sie sind von karger Knappheit des Vortrags und wissen den Stoff gewaltig zu steigern. Eine Analyse des Hildebrandslieds unter diesen Gesichtspunkten enthüllt hohe künstlerische Qualitäten. Auch hierfür möchte ich den Grund in der Rücksichtnahme auf eine lebendig gegenwärtige größere Hörerschaft sehen, die ungeduldig geworden wäre, wenn der Erzähler sich verirrt

hätte oder keine Steigerung hätte eintreten lassen. Der vereinzelte Hörer eines Märchens ist bescheidener; je mehr Menschen zuhören, um so anspruchsvoller werden sie, was sich besonders bei einer psychologischen Betrachtung des Theaterpublikums zeigen wird. Künstlerische Formen sind psychologisch zum guten Teil zu verstehen als instinktive Rücksichtnahme des Dichters auf die Disposition des Publikums, die ihrerseits oft als Zwang sich geltend macht.

§ 4. Die zyklischen Heldenepen

Wie nun kommt es, daß sich die so entstandenen epischen Lieder zu großen Zyklen auswachsen? Ich habe bereits eine doppelte Möglichkeit durch die Begriffe „Bausteine" und „Urzelle" angedeutet. Beide Begriffe hat man zu Fundamenten ausgebauter Theorien gemacht.

Die ältere dieser Theorien ist die Sammeltheorie, die von Fr. A. Wolf für das homerische Epos begründet, von Lachmann auf die deutsche Epik übertragen wurde. Sie besagt, daß eine Reihe von ursprünglich getrennt gedichteten Liedern von einem späteren Dichter zusammengefügt und zu einem Ganzen gerundet worden sei. Diesen Sammler hat man je nach der Auffassung als großen Dichter oder als talentlosen Kompilator hinzustellen versucht. Zu beweisen ist diese Theorie nur unvollkommen, und es fehlt auch nicht an gewichtigen Einwänden; vor allem muß man bedenken, daß es sich nicht bloß um eine Sammlung von Balladen in den großen Epen handelt, sondern um einen völlig andern, eben den epischen Stil, der von uns bereits gekennzeichnet ist. Man kann vielleicht eine stufenweise Annäherung annehmen, aber zu beweisen ist auch eine solche Behauptung nicht. Jedenfalls bleiben die alten Urlieder keine gesonderten Bausteine, sondern sie werden in der Tat ganz umgeschmolzen, wofür man im Zurücktreten der mimischen und musikalischen Elemente, vielleicht sogar im Einfluß schriftlicher Aufzeichnung und schriftlicher Ueberlieferung psychologische Gründe anführen mag. Denn man muß bedenken, daß wir auch die großen Epen nicht in ihrer lebendigen Wirklichkeit kennen, sondern nur in späten Aufzeichnungen. Und die Tatsache der Niederschrift, die in Rücksicht auf eine Leserschaft, nicht auf eine Hörerschaft geschah, setzte ja ganz andere seelische Bedingungen voraus. Viele Partien der homerischen Epen, wie etwa der Schiffskatalog, sind sicherlich nicht frei gesungen worden; sie waren für eingehendes Lesen, ja ein Studium bestimmt. Im Grunde sind diejenigen Ueberlieferungen der Epen, die wir haben, nicht nur keine getreuen Abbilder der balladenhaften Lieder, sondern auch nicht der epischen Zyklen. Der heutige Leser Homers z. B. genießt die alten Gesänge in einer ganz unadäquaten Art und Weise, die vom ursprünglichen Hören mindestens soviel abweicht wie das Spielen einer Beethovenschen Symphonie aus dem Klavierauszug von einer Aufführung mit vollem Orchester.

Die zweite Theorie ist die „Schwelltheorie". Sie will in den Urliedern nur eine Urzelle sehen, die durch innere Aufschwellung, nicht durch äußere Anreihung zu den großen Liedern erweitert worden wären. Hierin beruht z. B. nach A. Heusler, der diese Theorie verficht, die

Leistung der oberdeutschen Ependichtung des 12. und 13. Jahrhunderts, „Sie hat", schreibt er, „durch subjektive Neuschöpfung von den andern Erzählgattungen mehr oder minder befruchtet, die Zahl der dramatischen Auftritte und bedeutsamen Gestalten vermehrt, die alte Sage in ihrem eigenen Geiste weiter ausgedichtet". Die Epen sind nämlich keine Sammlungen von Balladen, sondern die innere Form ist wesentlich anders geworden. An Stelle der balladesken Knappheit tritt epische Breite und behagliches Verweilen. Die strophische Form der älteren Dichtungen, vor allem der Refrain, verschwindet mehr und mehr. Das schildernde Detail überwuchert oft die früher leidenschaftlich hindrängende Handlung. Diese innere Anschwellung ist zunächst natürlich eine Folge der Ueberlieferung. Schon der Erzähler seiner eignen Abenteuer schmückt sie, je öfter er sie erzählt, immer bunter aus, und wenn sie gar von Jahrhundert zu Jahrhundert weitergegeben werden, so wachsen sie wie ein Schneeball zur Lawine. Indessen dürften auch hier die Veränderungen in der Darbietung sehr wesentlich für die Formbildung gewesen sein. Eine solche Aufschwellung, das Fallenlassen strophischer Gliederung usw., setzt ein Durchbrechen der alten musikalischen Form voraus. Wir sind natürlich bei unserm Mangel an festen Ueberlieferungen hier auf Vermutungen angewiesen, doch läßt die spätere Entwicklung einen kontinuierlichen Loslösungsprozeß des Epos von der Musik als sehr wahrscheinlich annehmen. Und wenn nun gar nicht mehr mündlich erzählt, sondern aus einem Buche vorgelesen oder gar vom Einzelleser leise für sich gelesen wurde, so waren in der Tat psychische Verhältnisse geschaffen, die eine ganz neue Form nicht nur möglich, sondern auch bis zu einem gewissen Grade notwendig erscheinen ließen. Jetzt brauchte keine Rücksicht mehr auf das Gedächtnis genommen zu werden und, wie die mittelalterlichen Schreiber Zeit und Lust hatten, ihre Niederschriften durch Gemälde zu schmücken, so schmückten sie sie auch dichterisch aus und ließen sie so immer reicher anschwellen (116).

§ 5. Der Uebergang zum Prosaroman

Die Fortsetzung dieser durch den Wandel der Darbietungsart bedingten Wandlungen des Stils liegt im Uebergang zum Prosaroman. Eine weitere Wendung der Darbietung nämlich trat ein mit Erfindung des Buchdruckes, also um die Wende der neuen Zeit. Vielleicht hatten in der Spätantike, wo ebenfalls eine ausgebreitete Romanliteratur bestand, ähnliche Verhältnisse, die Verbreitung des Schriftlesens gegenüber dem Anhören mündlichen Vortrags, vorgelegen. Tatsache ist, daß in der neueren Zeit erst mit dem Aufkommen des gedruckten Buches auch die Zeit des Prosaromanes anhebt. (Auf der Bühne, wo gesprochen wurde, hielt sich der Vers bedeutend länger.)

Welches sind die Wirkungen dieser veränderten Vermittlungsweise? Zunächst zähle ich dazu eine Vernachlässigung der Sprachkultur. Da der Buchleser in der Regel leise, nicht laut rezitierend liest, so werden die rein akustischen Wirkungsmöglichkeiten der Versprache überflüssig, ja sie werden (wie vom heutigen Lesepublikum

Reim und Rhythmus erfahrungsgemäß immer) als störend empfunden. Nach ihren Vorzügen kommen Reim und Rhythmus wenig zur Geltung beim stillen Lesen: sie fallen also allmählich aus.

Zweitens aber bewirkt auch der Umstand, daß der stille Leser meist Einzelleser ist, manche Veränderungen gegenüber den Verhältnissen des öffentlichen Rezitierens, für das das große Epos ursprünglich geschaffen war. Der mündliche Vortrag mußte nach einer gewissen Abrundung der Teile streben, da diese als Ganzes einer Menge zugeführt wurden: der Prosaroman braucht nicht auf derartiges Rücksicht zu nehmen, da der Einzelleser stets nach Belieben die Lektüre zu unterbrechen pflegt.

Drittens konnte aus gleichen Gründen die „spezifische Schwere" der Motive geringer sein, wo eine Wirkung auf den Einzelleser statt auf eine Menge angestrebt wurde. In letzterem Falle mußten es starke und stärkste Motive sein, mußten dramatische Szenen vorgeführt werden, um Resonanz zu finden, während das Leise, Intime verpufft wäre. Anders im Roman, der denn auch bald die heroische Sphäre verläßt und sich idyllischen und bürgerlich behaglichen Kreisen zuwendet, ja oft sich ganz in Schilderungen von Milieu oder psychologischem Detail verliert.

Diese im gedruckten Buche gegebenen Verhältnisse kamen jedoch auch einer veränderten Verfassung des Publikums entgegen, die sie allerdings noch verstärkten: das Publikum entwickelt zu gewissen Zeiten einen größeren Stoffhunger, der meist mit einer geringeren Einschätzung formaler Qualitäten zusammengeht. Man kann hier an Tarde's Unterscheidung zwischen Zeitaltern der Gewohnheit und Zeitaltern der Mode denken, d. h. Zeitaltern, die mehr dem Alten oder mehr dem Neuen zugewandt sind. Man mag es aber vielleicht stets als ein Zeichen später Kultur ansehen, daß ein gewisser Verfall der strengen Form, ein überwucherndes Interesse an stofflicher Neuheit eintritt. Das ist im Spätmittelalter z. B. bereits vor Erfindung des Druckes zu konstatieren, es muß jedoch durch diese Erfindung noch bedeutend verstärkt werden. Wie überall, so schafft die Möglichkeit eines Genusses auch das Bedürfnis danach. Indem vermittels des Buchdrucks unendliche Mengen an Lesestoff mobil zu machen waren, kam auch die gewandteste Verskunst kaum mehr recht nach und erschien bei dem einseitigen Stoffhunger zum mindesten als überflüssig.

Außerdem wären noch allerlei sozialpsychologische Momente heranzuziehen. Der Prosaroman kommt mehr dem Geschmack des Bürgers entgegen als dem einer aristokratischen konservativen Kultur. Mit der Verbürgerlichung des gesamten Lebens in den letzten Jahrhunderten beginnt auch das Aufkommen des Prosaromans. Einer Gesellschaftssphäre, die auf „Natürlichkeit" gegenüber der „Unnatur" adliger Sitten drang und mehr das bequeme Sichgehenlassen gegenüber der straffen Form und Haltung des Adels pflegte, mußte der Prosaroman weit homogener erscheinen als das Versepos, das fast stets in aristokratischen Kreisen daheim war.

§ 6. Die Novelle

Wie wenig alle apriorisch-ästhetischen Kategorien des „Epischen", die man einseitig vom homerischen Epos abstrahiert hat, für die Erzählungskunst sich praktisch bewähren, erkennt man sofort, wenn man die Novelle als Stilform auf ihre Mittel hin unter psychologischem Gesichtspunkt prüft.

Der Versuch, die Novelle inhaltlich gegen den Roman abzugrenzen, wie es Spielhagen und ähnlich Heyse getan, dringt nicht in die Tiefe. So behauptet Spielhagen, die Novelle stelle einen einzelnen, übrigens entscheidenden Lebensvorgang dar und könne, um diesen Mittelpunkt angeordnet, eine ausbreitende Entwicklung und wesentliche Veränderung der Charaktere nicht bieten. Dann aber wäre eine so typische Novelle wie der Michael Kohlhaas keine Novelle! (119, 120).

Man rührt tiefer ans Wesen, wenn man die Art des Vortrags heranzieht. Denn die Novelle hat ein anderes Tempo, einen andern Rhythmus, überhaupt ganz andere innere Maße als der Roman. Das geht darauf zurück, daß die Novelle nicht wie der Roman auf das Lesen im Buch, sondern fürs Vorlesen gedacht ist. Wir wissen, daß die meisten echten Novellendichter ihre Werke gern und oft vorlasen, und oft legen sie in der Novelle selbst nochmals die Geschichte einem Erzähler in den Mund. Romane dagegen geben sich gern als Tagebücher, Briefwechsel, Chroniken, kurz Geschriebenes, nicht Gesprochenes. Daher steht die Novelle dem Drama näher als dem Roman, und man hat wohl gute Dramen aus Novellen, nie aus Romanen geschöpft. Die Forderungen des Hörpublikums aber sind: straffster Aufbau, rasches Tempo, Wucht und Drastik der Motive, alles Dinge, die selbst im guten Romane fehlen können. Daher sind in der Novelle Abschweifungen, Einlagen gedanklichen oder lyrischen Charakters unmöglich; man hat das Gefühl, der Hörer würde den Vorleser mit dem Zuruf „zur Sache!" unterbrechen. Aus diesem inneren Kontakt des Novellisten mit einem Hörpublikum ergibt sich sein spezifischer Stil.

§ 7. Die spezifisch epische Form

Man hat nun zuweilen versucht, einen spezifisch epischen Stil zu charakterisieren im Gegensatz zum lyrischen und dramatischen. Das ist durchaus berechtigt, solange es sich darum handelt, auf empirischem Wege festzustellen, daß in der erzählenden Dichtung gewisse Motive oder Stilmittel stärker wirksam sind als andere, die mehr im Lyrikon oder Drama zur Geltung kommen. Nur in diesem Sinne möchten wir es aufgefaßt haben, wenn wir von einem spezifisch epischen Stil sprechen. Nicht jedoch ist dieser eine apriorische Wesenheit, die als kategorisch-ästhetische Forderung über der gemeinen Empirie schwebt und nur selten zureichend von dieser erfüllt wird. Denn dagegen spricht vor allem der Umstand, daß auch die epischen Motive und Stilmittel stark dem Wandel der Zeiten, d. h. vor allem der psychologischen Verfassung des Erzählers wie des Publikums unterliegen. Infolgedessen möchte ich, indem ich einige Wesenszüge des epischen Stils hervorhebe, zugleich

ihre Relativität betonen, im Gegensatz zu den absolutistischen Forderungen mancher Aesthetiker.

Ein solches angeblich absolutes Kennzeichen des epischen Stils ist die „epische Breite". An dieser Aufstellung ist gewiß richtig, daß die Erzählung auch ohne die Kürze der Lyrik oder die Konzentration des Dramas wirken kann. Indessen ist zu bemerken, daß diese Breite kein ursprüngliches Kennzeichen des Erzählungsstils ist, sondern eine Qualität, die man an den Spätbildungen epischer Kunst, als welche wir oben Ilias, Nibelungenlied und ähnliche zyklische Werke erkannten, abstrahiert hat. Die naive Erzählungskunst ist im Gegenteil immer knapp. Und sehen wir in den genannten Werken die Höhepunkte an, so erkennen wir, daß auch hier oft eine große Gedrängtheit des Vortrags festzustellen ist, daß dagegen die eigentlich „breiten" Partien späteres Auffüllsel sind. Und eine der wichtigsten Formen der erzählenden Kunst, die Novelle, hat diese Gedrängtheit des Stils in ihren wirkungskräftigsten Gebilden stets bewahrt.

Einen andern Wesenszug der Epik hat man in der „Objektivität" des Erzählers sehen wollen. Vermutlich ist diese Forderung zunächst aufgestellt worden, um die Eigenart des Epikers gegen die des Lyrikers zu kontrastieren. Gewiß wurzelt die Lyrik stärker im Subjekt, wie auch der Epiker mehr auf die objektive Welt sein Auge zu richten hat. Als absolute Forderungen aufgestellt, werden diese Charakterisierungen jedoch widersinnig. Es handelt sich nur um eine Gradverschiebung; denn wie wir bei allen großen Lyrikern auch eine starke Berücksichtigung der Außenwelt, sei es der Natur, sei es andrer Subjekte finden, so spricht bei den großen Erzählern stets ihre Persönlichkeit mit, durch deren Medium die Tatsachen (wie K. Friedemann neuerdings ausgeführt hat) „gebrochen" werden. Auch wenn man den Begriff der „Objektivität" nicht als Unpersönlichkeit, nur als „Unparteilichkeit" faßt, läßt sich nicht nachweisen, daß eine solche Forderung von großen Epikern erfüllt worden sei. Tatsächlich haben alle großen Epiker seit Homer ihre Gunst ungleich verteilt, was sich z. B. in den schmückenden Beiworten wie in der gesamten Zeichnung der Charaktere offenbart. Nur wenn die Parteinahme des Dichters als Ungerechtigkeit empfunden wird, stört sie. Oder wenn sich die Person des Dichters allzu aufdringlich zwischen den Leser und die Gestalten der Dichtung schiebt, wird sie als unkünstlerisch empfunden. Ja, es können besondere Reize durch den „subjektiven" Vortrag entstehen, wie z. B. Jean Pauls Arabesken, Reflexionen und Spiegelungen der Handlung viele seiner Leser aufs höchste entzückten oder die überlegene Ironie Thomas Manns oder die idealisierende Färbung der Gestalten bei Ricarda Huch besondere künstlerische Reize schaffen. Eine absolute Forderung ist jedoch auch die Brechung durch die Subjektivität des Erzählers nicht. Diese Forderung dürfte entstanden sein, um das Epische möglichst scharf gegen das Drama zu kontrastieren. Es gibt jedoch Erzählungen, die gerade durch ihre extreme Sachlichkeit, das bewußte Verschwinden des Erzählers hinter seinen Gestalten wirken (115, 121).

§ 8. Spezifisch epische Stoffe

Auch im Hinblick auf den Stoffkreis hat man einen spezifisch epischen Stil als ein Apriori konstruieren wollen. Auch das ist unrichtig, denn es handelt sich bei allen derartigen Stilformen um empirisch Gewordenes, für das die psychologischen und soziologischen Ursachen deutlich aufzuzeigen sind. Wenn man z. B. den heroischen Mythus als einen spezifisch epischen Stoffkreis hat hinstellen wollen, so hat das gar keine apriorischen Gründe, sondern die sehr empirischen, daß aus patriotischen, ethischen und religiösen Gründen solche Stoffe von Mund zu Mund, durch den Vortrag der Rhapsoden überliefert wurden, und daß diese dann, unter Berücksichtigung der durch ihre Darbietungsweise gegebenen Verhältnisse, einen Stil ausgebildet haben, der diesen praktischen Anforderungen gerecht wurde und daher sich als ästhetisch wirksam erwies. Sobald jene soziologischen Umstände sich änderten, sobald die Erzählung eine für Einzelleser im Buchdruck verbreitete Darbietung wurde, suchte sie sich auch einen andern Stoffkreis wie eine andere Form, ohne darum „unepisch" zu sein, wenn man den Begriff episch nicht als eine einseitige Abstraktion ansehen will. Faßt man den Begriff „episch", wie wir das hier tun, als eine auf Grund der psychologischen Wirkung als eindrucksvoll erprobte Form der Erzählung, so ist der moderne Prosaroman ebenso gut episch wie das alte Heldenepos.

KAPITEL V. DIE LYRIK

§ 1. Lyrik und Gesamtkunstwerk

Die Lyrik hat besonders lange den Zusammenhang mit der ursprünglichen Totalität der musischen Künste beibehalten, ja bis auf den heutigen Tag hat sie ihn nicht völlig verloren. Noch heute ist es gerade die spezifischste Lyrik, die nach Vertonung „schreit", wie ein Fachausdruck lautet; und noch vor wenigen Jahren offenbarte die „Ueberbrettlbewegung", wie stark auch Lyrik und Tanz innerlich verbunden sind. Bis zu den Minnesängern und Meistersingern hin war der Dichter stets auch Komponist, und wenn infolge der technischen Schwierigkeit und auch infolge einer inneren Differenzierung von Sprach- und Tonkunst diese Einheit von Dichter und Musiker selten mehr vorkommt, so zeigt doch der Widerhall im Volke, das stets das komponierte und gesungene Lied am wärmsten festhält, daß immer aufs neue das durch die Kulturentwicklung Getrennte wieder zusammenzuwachsen strebt.

Im Grunde ist daher wesentlich für die Ausbildung der lyrischen Dichtung, mehr als die Trennung von Musik und Tanz, diejenige von der Epik. Reine Lyrik prägt sich überall dort aus, wo der Tatsachenbericht der Worte geringen Eigenwert besitzt, wo Wort und Inhalt nur als Symbol für die Stimmung des Subjekts Bedeutung haben, nicht sich soweit verselbständigten wie in Epik und Dramatik. Im Gegensatz zu der objektiv gerichteten Epik bleibt die Lyrik stets subjek-

tiv. Man hat daher als Hauptmerkmal der Lyrik gerade das Fehlen jeder Handlung, des „zeitlichen Moments", ansehen wollen, also gerade dessen, was das Wesen der Epik ausmacht. Indessen ist das zu weit gegangen: in Wahrheit lassen sich Lyrik und Epik nicht soweit auseinandertreiben. Wollte man nur das als Lyrik gelten lassen, worin gar kein zeitliches Moment, gar keine Erzählung vorhanden ist, so müßten viele hochwertige Gedichte dieser Theorie geopfert werden. In Wahrheit enthalten nämlich viele Lyrika auch zeitliche Elemente; nicht bloß ruhende Zustände, nein auch lebendige Entwicklungen werden dargestellt. Es besteht nur ein Gradunterschied gegenüber Epik und Dramatik insofern, als das Subjekt des Dichters stärker hervortritt, die Vergegenständlichung seines Innenlebens nicht so weit fortgeschritten ist. Und eben darum kann die Lyrik auch länger mit der Musik verbunden bleiben, die ebenfalls nicht gegenständlich gerichtet ist und daher als Begleitung von epischen und dramatischen Gedichten oft mehr vom Gegenständlichen abzieht als es fördert (125).

§ 2. Außerästhetische und ästhetische Motive des lyrischen Dichters

Da sich die lyrische Dichtung erst sehr allmählich und niemals ganz von den anderen Faktoren des primitiven Gesamtkunstwerks losgelöst hat, ist es verständlich, daß für ihre Pflege die gleichen seelischen Motive wirksam bleiben. Auch die reine Lyrik läßt oft die kultischen, erotischen, kriegerischen Zwecke erkennen, die die primitive Urkunst erstehen ließen. Man muß außerdem bedenken, daß vieles, was wir jetzt als reine Lyrik lesen, seinem Wesen nach gar nicht bloße sprachliche Kunst war, sondern „Gesamtkunst". Die Chorlieder der attischen Tragiker, viele Psalmen, die Tanzlieder Neidhard von Reuenthals und vieles andre sind nicht „Lyrik" in demselben Sinne wie die Platens oder Stephan Georges. Immerhin ästhetisiert sich die Dichtkunst immer mehr. Der ursprüngliche „Zweck" wird symbolisch. Gewiß lassen sich die ursprünglichen praktischen Zwecke oft auch in der reinen Lyrik noch wiedererkennen, aber sie sind eben zum Spiel geworden. Man mag Goethes reizendes Rokokogedicht „Mit einem gemalten Band" noch unter die Gattung der Werbelieder einreihen; die meisten Leser aber fassen jedenfalls die „Werbung" nicht als ernsthaften Zweck, nur als graziöses Spiel auf. Darin, in der Ausschaltung des ernsthaften Zwecks, besteht ja die Aesthetisierung der Kunst überhaupt, mag auch die ursprüngliche Zweckhaltung noch symbolisch beibehalten sein. So kann man in der Tat eine große Zahl der heutigen Lyrika, wenn man will, noch als Werbelieder, Spottlieder, Gebete, katalogisieren; eine solche Einteilung bleibt darum äußerlich, weil die Zweckhaltung nur symbolisch, eine Attitüde ist, die jeder realen Bedeutung entbehrt, nur eine Rolle, die dem Dichter für die Aussprache seiner Gefühle genehm war.

§ 3. Unmittelbare und mittelbare Lyrik

Wenn wir als Lyrik den Ausdruck und zwar den für andere Individuen übertragbaren Ausdruck eigner Ichzustände ansprechen, so

müssen wir zunächst die Mittel prüfen, die für diesen Zweck zur Verfügung stehen. Und zwar gibt es deren zwei Gruppen: solche des u n m i t t e l b a r e n und des m i t t e l b a r e n, d. h. durch Vermittlung eines äußeren Gegenstandes ermöglichten Gefühlsausdrucks.

Der unmittelbare Gefühlsausdruck s c h i l d e r t den Seelenzustand: Diese Form des Ausdrucks ist die nächstliegende, aber keineswegs die wirkungskräftigste und abwechslungsreichste. Sie verfügt nur über recht wenig Töne, solange sie sich nicht mit anderen Wirkungen verbindet. Das tut sie vor allem, indem sie durch Metaphern den sprachlichen Ausdruck des Gefühls ausschmückt oder auch, was ein sehr wirkungskräftiges Mittel ist, statt des psychologischen Zustandes seinen körperlichen Ausdruck, also die ihm koordinierten sichtbaren Handlungen schildert, so die Zustandbeschreibung auflösend in ein sinnlich-vorstellbares Geschehen. Auch das alles ist noch unmittelbarer Gefühlsausdruck.

Einige Beispiele mögen das illustrieren. Die direkte, gänzlich unvermittelte Aussprache des Gefühls gelingt auch großen Dichtern nur ganz selten, ohne daß sie banal wirkt. Ein edles Gelingen zeigt des „Wandrers Nachtlied" von Goethe:

„Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Brust!"

Dieses Gedicht ist ein nur in wenige Worte übertragener Seufzer und Sehnsuchtslaut.

Ein Gedicht, das den unmittelbaren Gefühlsausdruck durch Metaphern illustriert, ist das Eichendorffsche „Der Glückliche", von dem ich die beiden letzten Strophen hierhersetze:

„Wie in der Waldnacht zwischen den Schlüften
Plötzlich die Täler sonnig sich klüften,
Funkeln die Ströme, rauscht himmelwärts
Blühende Wildnis — so ist mein Herz!
Wie vom Gebirge aufs Meer zu schauen,
Wie wenn der Seefalk, hangend im Blauen,
Zuruft der dämmernden Erd, wo sie blieb? —
So unermeßlich ist rechte Lieb'!"

Als Beispiel des physiologisch-motorischen Gefühlsausdrucks stehe der „Blumengruß" Goethes hier:

„Der Strauß, den ich gepflücket,
Grüße dich viel tausendmal!
Ich habe mich oft gebücket,
Ach, wohl ein tausendmal,
Und ihn ans Herz gedrücket
Wie hunderttausendmal."

Hier dienen Gesten als Mittel des Ausdrucks, die kraft der unmittelbaren Beziehung aller Motorik zum Gefühlsleben besonders stark wirken.

Die sprachliche Form der unmittelbaren Lyrik ist nicht in erster Linie der vollständige Aussagesatz, sondern der oft grammatisch gar nicht geformte Ausruf, die Frage oder andere sprachliche Gebilde, die starken Gefühlsgehalt haben. Wenn die ältere Poetik hier von Ellipsen oder Anakoluthen spricht, so ist das psychologisch gesehen falsch, denn es hat niemals vorher eine korrekte syntaktische Form bestanden, aus der etwas weggelassen wäre, oder die durchbrochen wäre. Primitive Sprachen, deren Gehalt überhaupt stärker emotional ist, kennen ja überhaupt nur solche „Ellipsen" und „Anakoluthe". Die Sprache der Lyrik bewahrt derartige primitivere Sprachmöglichkeiten.

Der mittelbare Gefühlsausdruck spricht die seelischen Zustände gleichsam in Spiegelung aus. Er schildert nicht das Gefühl selber, sondern den Inhalt, der es erregt. Voraussetzung dabei ist, daß dieser Inhalt auch im Dritten das gleiche Gefühl erweckt, was natürlich ohne weiteres nicht zuzutreffen braucht, wozu jedoch der Dichter durch geschickte Wahl von Beiwörtern und ähnlichen Mitteln viel beitragen kann.

Und zwar möchte ich einen dreifachen Typus solcher unmittelbaren, gegenständlich wirkenden Lyrik kennzeichnen: Entweder sie schildert den Gegenstand, auf den sich das Gefühl bezieht, oder sie schildert eine Situation, in der das Gefühl entstanden ist, oder drittens sie erzählt ein Ereignis, in dessen Verlauf das Gefühl eingetreten ist. Es ist dabei nicht nötig, daß die geschilderten Gegenständlichkeiten als real vorgestellt werden; oft genügt es vollkommen, daß sie nur symbolisch wirken, das heißt, daß auch der Erlebende sie bereits als außerreal empfunden hat, daß sie auch ihm nur „Gleichnis" gewesen sind.

Als Beispiel einer Schilderung des Gegenstands, auf den sich das Gefühl bezieht, stehe folgendes Gedicht von Heine hier:

„Dein Angesicht so lieb und schön,
Das hab ich jüngst im Traum gesehn,
Es ist so mild und engelgleich,
Und doch so bleich, so schmerzensbleich.
Und nur die Lippen, die sind rot;
Bald aber küßt sie bleich der Tod.
Erlöschen wird das Himmelslicht,
Das aus den frommen Augen bricht."

Der Dichter überläßt es dem Gegenstand, der sein Gefühl erregt hat, auch im Leser dieses Gefühl zu erwecken! Nichts von unmittelbarer Gefühlsaussprache, nur der Gegenstand des Gefühls ist gegeben, allerdings so geschildert, daß die erstrebte Gefühlswirkung sehr nahe gelegt wird.

Zu jenen Gedichten, die durch Ausmalung einer Situation Stimmungen zu erwecken suchen, gehören vor allem alle Naturschilderungen. Zwischen manchen Naturvorgängen und Gefühlen besteht ja eine so enge Assoziation, daß die Sprache den Naturvorgang als festgewordene Metapher für das seelische Erlebnis verwendet. Es ist die Kunst des starken Lyrikers, neue Situationen zu ersinnen, die das

Gefühl des Lesers zum Mitschwingen bringen. Neuerdings wird auch die Großstadt vielfach als gefühlserregende Situation verwandt. Ein Gedicht, das nur durch Ausmalung einer Situation die Seele zum Mitschwingen bringt, ist etwa Mörikes „Um Mitternacht".

„Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die goldne Wage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
Vom Tage,
Vom heute gewesenen Tage." usw.

An Stelle der Schilderung kann auch die Erzählung eines Geschehnisses treten, bei dem der Dichter mit keinem Worte sein Gefühl direkt ausspricht, nur die Ereignisse wirken läßt, Ereignisse allerdings, die vielleicht nur in seiner Phantasie bestehen, also nur Symbole sind für seine Stimmungen. Als Beispiel gebe ich ein Gedicht C. F. Meyers, in dessen Lyrik gerade dieser Typus besonders oft vorkommt:

Schillers Bestattung.

„Ein ärmlich düster brennend Fackelpaar, das Sturm
Und Regen jeden Augenblick zu löschen droht.
Ein flatternd Bahrtuch. Ein gemeiner Tannensarg
Mit keinem Kranz, dem kargsten nicht, und kein Geleit!
Als brächte eilig einen Frevel man zu Grab.
Die Träger hasteten. Ein Unbekannter nur,
Von eines weiten Mantels kühnem Schwung umweht,
Schritt dieser Bahre nach. Der Menschheit Genius war's."

Die mittelbare Lyrik verwendet als sprachliche Form in der Regel normal gebildete Aussagesätze, ohne jene kühne Freiheit, in der sich die unmittelbare Lyrik gern gefällt.

Natürlich sind die hier von uns aufgestellten Typen der Lyrik nicht immer in dieser Reinheit ausgeprägt, sie sind fast immer kombiniert. So wird besonders etwa die Situations- oder Handlungslyrik sehr oft durch direkten Gefühlsausdruck unterbrochen oder klingt in solchen aus, wie z. B. Goethes „Willkommen und Abschied", dessen bewegte Schilderung und Erzählung in dem Ausruf gipfelt: „O welch ein Glück, geliebt zu werden, und lieben, Götter! welch ein Glück!". — Wenn ich hier die Typen zunächst in möglichster Reinheit vorgeführt habe, so geschah das in der Absicht, die psychologischen Wirkungsmöglichkeiten der Gefühlsübertragung recht klar darzustellen: es wird sehr lehrreich sein für jeden, der sich für die Psychologie der Lyrik interessiert, unter Benutzung der aufgestellten Typen nun selbständig eine Reihe von Gedichten zu analysieren und sich die Mannigfaltigkeit der Kombinationen klarzumachen. Einen ästhetischen Wert braucht die Reinheit des Typus keineswegs abzugeben, im Gegenteil, die meisten der berühmt gewordenen Gedichte verwenden mehrere Wirkungsmöglichkeiten nebeneinander.

§ 4. Das Ich der Lyrik

Da wir die Lyrik als subjektivste Dichtungsgattung charakterisierten, d. h. als solche, bei der die objektiven Inhalte auch nur durch ihre Bedeutung für das Subjekt, nicht an sich wirksam sind, so ist es notwendig, daß wir dieses Subjekt, das aus der Lyrik spricht, näher ins Auge fassen (126).

Dies Subjekt, dieses „Ich" der Lyrik, ist sehr wesentlich durch die gesamte Kulturstufe, der der Dichter angehört, bedingt, vor allem was den Grad der Individualisierung anlangt. Dieser ist ja sehr verschieden bei den verschiedenen Völkern und mehr noch auf den verschiedenen Kulturstufen. Zunächst bei den Primitiven und weithinauf in die Frühstufen der Entwicklung haben wir ein ganz generelles Ich. Meist heißt es ganz einfach „wir", und auch, wo es „ich" heißt, ist dies „ich" nicht individuell gedacht, sondern umfaßt die Sippe mit, wie denn überhaupt alle frühe Lyrik Gemeinschaftslyrik ist, nicht individuelle Aussprache. So handelt es sich bei den Kultliedern primitiver Stämme fast stets um allgemeine Bedürfnisse und Wünsche. Als Beispiel diene folgendes Regenzauberlied aus Neu-Mexiko:

„All ihr flatternden Wolken,
All ihr Wolken, liebet die Felder,
All ihr Blitze und Donner, Regenbogen und Wolkenvölker,
Kommt und wirket für uns."

In der Regel aber tritt das „Ich" überhaupt auf den Frühstufen wenig hervor, es wird kaum genannt. Wie Objekt und Subjekt auch im Denken nicht geschieden ist, so ist's auch im Dichten.

Neben der generellen Lyrik kommt später die individuelle auf, d. h. eine solche, in der ein bestimmtes Individuum spricht, seine ganz persönlichen Gefühle äußert, die es jedoch wohl auch als typisch empfindet. Es ist Individuallyrik mit generellem Gehalt, nicht wie bei manchen modernen Lyrikern Individuallyrik mit der bestimmten Absicht, die besondere Art des Fühlens des betreffenden Ich, also gerade das Untypische seines Erlebens zu unterstreichen. Als Beispiele für die individuelle Lyrik mit typischem Gehalt können die meisten Gedichte der griechischen Antike gelten: da sprechen Sappho oder Alkaios ihr eignes Erleben aus, aber als eines, das jeder ohne weiteres nacherleben kann, als typisches seelisches Geschehen. Die Absicht der Isolierung und Unterscheidung ihres Ich von den Ichen ihrer Volksgenossen liegt ihnen fern. Auch Goethes Lyrik ist vielfach individuell empfunden, als sein Gefühl ausgesprochen, was sich, ebenso wie in der Antike, dadurch zeigt, daß das „Du" bestimmte Namen führt, wozu dann als stillschweigende Ergänzung auch der Name des „Ich" gehört. Als Klopstock seine Oden an „Fanny" richtete, wußte die empfindsame Leserschaft ganz genau, daß es das individuelle Ich Klopstocks war, das aus diesen Versen sprach, und die Adressatin bekam Briefe über Briefe, sie möchte ihren Klopstock erhören. Immerhin jedoch war es der typische Gehalt dieser Gedichte, der ihnen ihre Wirkung sicherte.

Anders ists bei jener unterscheidend-individuellen Lyrik vieler Modernen, die eine ganz persönliche Note in ihren Versen ausdrücken wollten, ein Gefühlsleben, vor dem der Leser staunen sollte über die Besonderheit des Erlebens. Typische Gedichte dieser Art findet man reichlich z. B. bei Baudelaire und vielen der modernen Lyriker. Ich zitiere folgende gewiß nicht poetisch hervorragenden, aber charakteristischen Verse des Wiener Literaten F. Dörmann:

„Ich liebe die hektischen, schlanken
Narzissen mit blutrotem Mund;
ich liebe die Qualengedanken,
die Herzen zerstochen und wund.

Ich liebe die Fahlen und Bleichen,
die Frauen mit müdem Gesicht,
aus welchen in flammenden Zeichen
verzehrende Sinnenglut spricht.

Ich liebe die glutdurchtränkten,
die Düfte, berauschend und schwer;
die Wolken, die blitzedurchsengten,
das graue, wutschäumende Meer.

Ich liebe die schillernden Schlangen,
so schmiegsam und biegsam und kühl;
ich liebe die klagenden, bangen,
die Lieder voll Todesgefühl.

Ich liebe die herzlosen, grünen
Smaragde vor jedem Gestein;
ich liebe die gelblichen Dünen
im bläulichen Mondenschein.

Ich liebe, was niemand erlesen,
was keinem zu lieben gelang;
mein eignes, urinnerstes Wesen
und alles, was seltsam und krank."

Neben dieser Entwicklung zur Individualisierung des Ich geht jedoch auch eine andere zu immer weiterer Typisierung, zur Abstraktion, die zuletzt zum „reinen" Ich, dem von aller individuellen Besonderheit losgelösten „Menschen an sich", dem „metaphysischen Subjekt" hinstrebt. Auch hier gibt es Grade, die durch eine immer größere Unterdrückung rein individueller Züge sich kennzeichnen. Am Ende der Entwicklung steht die Mystik, in der nur noch der Mensch schlechthin redet, ja darüber hinaus ein Ich, das überhaupt nichts Menschliches mehr an sich hat, das nur Subjekt schlechthin ist, sich eins weiß mit allen Dingen der Welt, dem ganzen Kosmos, mit Gott. Ich nenne, um diese Linie zu kennzeichnen, etwa die Lyrik des Novalis, seine „Hymnen an die Nacht" z. B., in denen die „Sprengung des Bandes der Geburt", des „Lichtes Fessel", also der Individuation als Erlebnis vorgeführt wird.

„Hinüber wall ich,
Und jede Pein
Wird einst ein Stachel
Der Wollust sein.
Noch wenig Zeiten,
So bin ich los,
Und liege trunken
Der Lieb im Schoß."

Was hier noch neues Erlebnis ist, ist einem Dichter, wie Walt Whitman bereits vollendete Tatsache. Sein Ich fühlt sich eins mit allen andern Dingen der Welt. Sein Wille überspringt alle Grenzen, seine Sehnsucht löst alles Trennende.

„I understand the large hearts of heroes,
The courage of present times and all times,
How the skipper saw the crowded and rudderless wreck of the steam-ship, and Death chasing it up and down the storm,

How he knuckled tight and gave not back an inch, and was faithful of days and faithful of nights,
And chalk'd in large letters on a board, Be of good cheer, we will not desert you;
How he follow'd with them and tack'd with them three days and would not give it up,
How he saved the drifting company at last
How the lank loose-gown'd woman look 'd when boated from the side of their prepared graves,
How the silent old-faced infants and the lifted sick and the sharp-lipp'd unshaved men;
All this I swallow, it tastes good, I like it well, it becomes mine,
I am the man, I suffer 'd, I was there."

Und noch weiter in der Aufhebung jeder Individuation geht der moderne Lyriker Alfred Mombert, der sein Ich vollends zum kosmischen, metaphysischen Ich erweitert. In seinem Buche „Die Schöpfung" spricht ein Ich, das sich als eins fühlt mit dem Weltschöpfer, mit Gott. Ich gebe eine beliebige Probe daraus:

„Als noch nichts war und nichts stand
Lag schon darüber meine große Hand.
Denk ich an jene große Zeit,
Stürzt mir mein Herz ins Meer von Seligkeit,
Daß große Sonnen heiß dicht drüber schweben
Und mir mein Schöpferglück zu fühlen geben."

Eine andere Variation des Ichcharakters der Lyrik entsteht dadurch, daß das Ich nicht immer seine konkrete Individualität ausspricht, sondern eine sublimierte, gesteigerte; nicht das Ich, das es wirklich ist, sondern das es sein möchte, also ein idealisiertes Ich redet. R. Dehmel hat einmal erklärt, in seiner Lyrik spreche nicht sein bürgerliches Ich, sondern jener „Edelmensch", der ihm als Ziel vorschwebe. Es ist die Besonderheit der meisten neueren Lyriker, daß sie für ihre Lyrik ein solches Idealich gestalten. Sie dichten eigentlich einen idealen Dichter, dessen Wesen sie dann auch ins Leben wohl zu übertragen streben. Der markanteste Fall ist der Nietzsches, bei dem jenes Idealich sogar einen besonderen Namen „Zarathustra" erhalten hat. Zarathustra ist nicht Nietzsche, wie er wirklich war, sondern nur der, der ihm als Ziel vorschwebte. Gar manche melancholische Stelle der Dichtung spricht das aus, am schmerzlichsten vielleicht der Gesang: „Die stillste Stunde", worin es heißt, „Oh Zarathustra, deine Früchte sind reif, aber du bist nicht reif für deine Früchte!" Neben den bereits genannten hat z. B. Liliencron ein solches Idealich seine Dichtungen dichten lassen, ein Idealich, das sehr stark kontrastiert von dem des Mannes, der aus den Briefen spricht. Stefan George ist bewußt darauf ausgegangen, einen neuen repräsentativen Dichtertypus zu schaffen, den er auch im Leben darzustellen strebt.

Natürlich ist eine Grenze schwer zu ziehen, wo es sich bei solchen Umgestaltungen der Individualität noch um das eigne Ich handelt oder wo bereits die „Rolle" beginnt. Jedenfalls liegt überall dort unverkennbare Rollenlyrik vor, wo das Ich sich in eine bestimmte Fremdpersönlichkeit einfühlt. Zahllose Dichtungen gehören dieser Rollenlyrik an. Der Dichter spricht dann als Soldat, als Jäger, als Seemann, ja als Frau oder als Kind. Mörikes Gedicht: „Früh wenn die Hähne kräh'n", ist Rollenlyrik, denn der Dichter spricht ganz aus

der Rolle des verlassenen Mädchens heraus. Umgekehrt haben viele weibliche Dichter sich in männliche Rollen eingefühlt. Es braucht sich bei solchen Rollendichtungen nicht um unnatürliche Gebilde zu handeln, das „eingefühlte" Erleben kann ebenso stark sein wie das eigne, kann „zweite Natur" sein.

Alle die gekennzeichneten Arten des lyrischen Ich bedingen nur psychologische Unterschiede, keine Wertunterschiede. Für das Nacherleben kann jede Gattung wirksam sein. Die Einfühlungsfähigkeit des für lyrische Eindrücke empfänglichen Lesers ist elastisch genug, sich in jede Ichhaltung einzuleben. Daß ihm dabei solche Ichrollen, die seiner eignen Individualität verwandt sind, mehr liegen als andere, braucht weiter keiner Erörterung. Eine Frau wird solche Gedichte, aus denen ein wirkliches oder rollenhaftes weibliches Ich spricht, in der Regel stärker miterleben als ein Soldaten- oder Jägerlied. Das mag von ästhetischen Forderungen abweichen, ist aber psychologisch verständlich.

§ 6. Die lyrische Form

Wie die Lyrik sich inhaltlich von der musischen Urkunst am wenigsten entfernt hat, so hat sie auch formal sich am wenigsten von ihr abgelöst. Ihre Formen bewahren deutlich den Zusammenhang mit der Musik, ja auch dort, wo sie sich von der Musik losgelöst hat, strebt die Lyrik nach musikalischen Wirkungen.

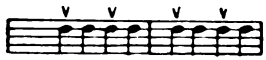
Zu jenen Wirkungen, die aus dem ursprünglichen Zusammenhang mit der Musik übernommen sind, gehören vor allem die Gliederungsformen (der Vers und die Strophe) der Refrain und der Rhythmus, die in aller Lyrik stärker hervortreten als in Epik oder Dramatik, ja zumeist als die wesentlich lyrischen Formen empfunden werden, so daß auch Epiker und Dramatiker, wo sie sich rein lyrisch geben wollen, ganz natürlich sich dieser Formen bedienen. Man denke an die lyrischen Einlagen etwa der „Jungfrau von Orleans", des „Faust", ja fast aller sonst refrainlosen, strophenlosen Dichtungen, die, um der lyrischen Haltung ihrer Gestalten gerecht zu werden, sofort zu strophischen Gebilden mit Refrain greifen.

Bemerkenswert ist nun, daß diese Formen, die ursprünglich ihre Entstehung der Verbindung mit der Musik verdanken, später — nach vollzogener Trennung der Gattungen — als Ersatz der Musik dienen, d. h. akustisch-klangliche Wirkungen erstreben, die man als rein „musikalisch" bezeichnen kann. Dazu gehört vor allem der Reim, der — wie man anzunehmen pflegt — aus dem Refrain, einem „Gedankenreim" zu einem reinen Lautreim geworden ist. Ich buche hier diese (von Wundt vertretene) Anschauung, ohne mich ganz zu ihr bekennen zu können.

Die rhythmische Form der Sprachlyrik muß natürlich mit der Besonderheit der Sprache rechnen, ob sie quantitative, dynamische oder musikalische Mittel hergibt. Der Rhythmus der antiken Lyrik (von der wir nicht wissen, wie sie vorgetragen wurde, von der wir nur

sagen können, daß wir sie germanisch-dynamisch, d. h. falsch lesen) war quantitativ. Die Alten verwandten das Schema:

Die Rhythmik der germanischen Sprachen ist dynamisch, benutzt also das Schema:



Die Rhythmik des Chinesischen ist musikalisch, legt also etwa das Schema

zugrunde.

Die Rhythmik des Französischen ist freier, gliedert nur durch Zäsuren und Reime größere Zusammenhänge.

Im übrigen ist für alle Sprachen zu bemerken, daß alle Schemata, die nach zwei oder drei rhythmischen Verschiedenheiten die Verse skandieren, sehr grob sind und die lebendige Wirklichkeit nicht besser fassen, als die Analyse eines farbigen Gemäldes den zahllosen Qualitäten gerecht würde, die nur hell und dunkel unterschiede. Das eigentlich Lebendige jedes Gedichtes liegt nicht in der Innehaltung eines Skandierschemas, sondern gerade in der dem Inhalt der Worte entsprechenden freien Ausgestaltung desselben. In Wahrheit kennt ein guter Vortragskünstler nicht zwei Tonstärken im deutschen Rhythmus, sondern zahllose, die nicht schematisch festzulegen sind und durch deren Mannigfaltigkeit erst das Gedicht wirkliches Leben erhält.

KAPITEL VI. DAS DRAMA UND DAS THEATER

§ 1. Das Hervorgehen des Dramas aus der musischen Urkunst

Das Drama als selbständige Kunstgattung ist erst ziemlich spät aus dem Kreis der primitiven Gesamtkunst hervorgetreten, ja es ist in gewissem Sinne nie zu durchgeführter Isolation gelangt, da es eigentlich immer zwei Kunstzweige vereinigt: Schauspielkunst und Dichtung. Gewiß hat sich jeder dieser Kunstzweige zu isolieren gesucht, in der Pantomime einerseits, im Lesedrama andrerseits; aber es kann doch kaum ein Zweifel entstehen, daß derartigen Isolationen stets eine Halbheit anhaftet, daß sie wieder zueinander drängen und nur in ihrer Vereinigung die stärkere Wirkung erwächst.

Historisch ist das Drama, speziell das Drama hohen Stils nicht aus dem „Tanze", wie man gewöhnlich liest, sondern der einheitlichen Urkunst hervorgegangen und zwar den religiösen Kultübungen, die zwar, wie wir oben zeigten, starke dramatische Elemente enthielten, denen jedoch ein einheitlicher Zusammenhang fehlte. Ein solcher wurde erst möglich, als sich die auch bei der religiösen Urkunst nicht ganz fehlen-

den Textworte zur Dichtung ausspannen, die ein fortschreitendes Geschehen zu fassen erlaubte. Dafür treten die im Kulttanz wesentlichen Wiederholungen und die rein symbolhaften, kein reales Geschehen verkörpernden Szenen in den Hintergrund. Die frühste dramatische Entwicklung geht mit der epischen parallel. Der Rhapsode ist zugleich Darsteller, wenn er auch nur in Andeutungen, wie ja noch heute der gute Erzähler, seine Geschichten zugleich „mimt". Die Entwicklung spaltet sich dadurch, daß einerseits dies mimische Element besonders unterstrichen und andrerseits eine Rollenverteilung vorgenommen wurde. Das frühste griechische wie das frühste mittelalterliche Drama sind noch stark episch. Es wird mit verteilten Rollen erzählt.

§ 2. Der Mimus als zweite Wurzel des Dramas

Die Urkunst ist jedoch nicht die einzige Wurzel, aus der unser Drama erwachsen ist. Neben dem dramatischen Tanz besteht auf niederen Kulturstufen überall eine andere Art körperlicher Darstellung, für die man den Namen „Mimus" eingeführt hat. Freilich umspannt dieser Begriff sehr verschiedenartige Dinge, so daß man an seinem logischen Wert Zweifel haben kann. Mit jenem Worte nämlich bezeichnet man zu gleicher Zeit „die niedrigen Scherze und gymnastischen Schaustellungen wandernder Gaukler bis zu den der Gattung der höheren Komödie verwandten, nur mit einem größeren Aufwand szenischer Mittel aufgeführten Mimodramen der alexandrinisch-römischen Zeit". Außer dieser Vielgestaltigkeit des Begriffsinhalts ist auch hier die Beziehung des Wortes zur μίμησις, der Nachahmung, anfechtbar. Gewiß war ein Teil derartiger Darbietungen wirklich Nachahmung realer Gegebenheiten, in der Mehrzahl handelt es sich um schöpferische Darstellung. Selbst dort, wo die Schauspielkunst auf den Schein der Realität ausgeht, selbst dort tut man ihr Unrecht, wenn man sie für bloße Nachahmung hält: ein Schauspieler, der nur nachzuahmen verstünde, würde sich niemals selbständig bewegen können auf seinem Gebiete. Echte Schauspielkunst ist nicht äußere Nachahmung, sondern schöpferische Gestaltung. Auch der Schein der „Lebenswahrheit" wird vom echten Schauspieler nicht durch Kopieren von Modellen, sondern durch seelisches Hineinversetzen in eine fremde Rolle und inneres Ausleben dieser erreicht.

Bleiben wir also unter dem Vorbehalt, daß man unter μίμησις nicht ein äußeres Kopieren, sondern ein inneres „Sicheinspielen" versteht, bei dem Ausdruck Mimik, so müssen wir feststellen, daß eine solche bereits bei den Tieren besteht. Die Spiele der Tiere sind Mimik ohne äußere Mimesis. Die Katze treibt ihre Spiele, auch wo sie keine ältere Katze bei der Jagd beobachtet hat: diese Spiele, die nicht Nachahmung, sondern eher Vorahmung sind. Vom Spiel zum Schau-spiel wurden solche Uebungen dort, wo sie für Zuschauer getrieben werden, was ebenfalls in der Tierwelt vielfach vorkommt.

§ 3. Die Herausbildung einer dramatischen Form

Zur Kunst im eigentlichen Sinne wird jedoch ein Mimus erst dort, wo er feste Formen ausprägt. Das aber pflegt erst einzutreten, wenn

sich das Wort als der sinnhafte Träger geistiger Beziehungen hinzugesellt. Ein Prius zu konstatieren, wäre stets ein Vordringen in ewig dunkle Vorzeit. Man kann sich sehr wohl denken, daß der Mimus durch Hinzutreten von Wort und Gesang festere Form erhielt oder aber, daß aus dem primitiven Gesamtkunstwerk durch stärkere Betonung und konsequentere Durchführung der mimischen Zusammenhänge sich die dramatische Form entwickelt hat. Dort, wo wir — wie beim griechischen und mittelalterlichen Drama — die Entwicklung überschauen, liegt der zweite Typus vor. Indessen ist das nicht die einzige Entwicklung gewesen: Possen und ähnliche Gattungen haben sich auch außerhalb der kultischen Tradition herausgebildet. Aehnlich wie das Epos zwei Wurzeln, die Urkunst und das Prosamärchen hatte, so hat auch das Drama zwei Wurzeln: die Urkunst und den Mimus. Jede von beiden Vorformen mag gelegentlich Elemente der andern übernommen haben und sich so zu dem ausgebildet haben, was wir heute als „Drama" bezeichnen, wozu eben eine im Wortlaut festgelegte Form und ihre Darstellung durch den Schauspieler gehört. Gerade durch dieses Nebeneinander aber, ebenso wie durch die Aufführung vor Zuschauern, ist die äußerst komplizierte Kunstform bedingt, die diese Kunstgattung entwickelt hat.

§ 4. Das Publikum im Theater

Bedeutsam für die Entwicklung eines Dramas in unserm Sinne ist auch die Trennung von Darstellern und Publikum. Diese besteht auf den frühen Kulturstufen keineswegs überall. An den großen dramatisch-religiösen Aufführungen der Australier, den Corroboritänzen, nimmt der ganze Stamm teil. Natürlich heben sich einzelne Darsteller heraus, aber als „Chor" wirken doch auch die andern noch mit. Selbst in der griechischen Tragödie ist der Chor eine Art Zwischenstufe zwischen Darsteller und Publikum, er ist oft gleichsam nur die Repräsentation des letzteren, und der Darsteller wendet sich in seiner Rede oft direkt an den Chor und indirekt damit an das Volk. In den mittelalterlichen Mysterien traten so ungeheure Mengen von Darstellern auf die Bühne, daß schon damit die Schranken zwischen Bühne und Zuschauerraum aufgehoben waren.

Aber auch bei jenen Formen des Theaters, wo scheinbar Darsteller und Publikum vollkommen getrennt voneinander sind, spielt das Publikum beständig „ohne Gage" mit. Das zeigt sich zunächst an dem Beifall, mit dem es eingreift in das Geschehen auf der Bühne, in primitiven Theatern, wie z. B. noch in den Volkstheatern Italiens, auch durch sehr derbe Aeußerungen des Mißfallens, gelegentliches Bewerfen mit Orangenschalen oder faulen Eiern. Aber auch ohne daß die Rückwirkung des Publikums so grobe Formen annimmt, besteht ein Kontakt zwischen Darstellern und Publikum. Jeder intelligente Schauspieler ist sich dessen bewußt. Er empfindet sein Auftreten oft wie ein Ringen mit der Menge, ein Erzwingen der Suggestion, auf Grund deren er seinen spezifischen Rausch erlebt, den er als höchsten Reiz seiner Kunst empfindet. Wo diese Wechselwirkung zwischen Darstellern und Publikum fehlt, da bleibt alles kalt und leblos.

Durch diese Trennung von Darsteller und Publikum und durch den infolge der Gegenwärtigkeit der Zuschauermasse bestehenden Kontakt zwischen beiden bilden sich nun besondere Verhältnisse heraus, die das Wesen unsers Theaters ausmachen und von tiefgreifendem Einfluß auf die Entwicklung des Bühnenstils gewesen sind.

§ 5. Außerästhetische und ästhetische Anlässe der dramatischen Kunst

Prüfen wir nun die Motive, die zur Ausbildung der dramatischen Kunst geführt haben, so ergibt sich, daß es zunächst religiöse, später, damit zusammenhängend, auch ethische waren. Erst allmählich drängten sich die rein ästhetischen ein.

Man muß von einer Beurteilung primitiver Schauspiele ganz unsre modernen Denkweisen fernhalten. Für uns ist „Schauspiel" ein Gegensatz zur Wirklichkeit. („Welch Schauspiel, aber ach, ein Schauspiel nur!") Wie der primitive Mensch in all seinem Denken Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit nicht trennt, wie ihm das Bild eines Menschen Wirklichkeit, nicht Bild ist, so sind die primitiven Schauspiele Wirklichkeit. Der Medizinmann mimt ja dasjenige, was er erreichen will. Der Zauber ist Mimus. Das Bild des Feindes wird durchbohrt, wenn man diesen selber töten will, und einer solchen Handlung wird Zauberwirkung zugeschrieben.

So sind auch die großen religiösen Schaustellungen bei primitiven Völkern und auch noch auf fortgeschritteneren Kulturstufen nicht bewußte Unwirklichkeit, sondern sie werden überhaupt nicht mit solchen Kategorien gemessen. Der Priester, der in der Maske der Gottheit auftritt, ist für den naiven Zuschauer der Gott; das, was er tut, ist also nicht Unwirklichkeit, sondern Wirklichkeit. Der ganze Vorgang also ist nicht ästhetisch im modernen Sinne. Solche Kultspiele haben gewiß auch der Freude am Schauen gedient, aber in erster Linie waren sie doch religiöse Uebungen. Daß sich allmählich das Schwergewicht verschob, daß in der griechischen wie in der mittelalterlichen Bühnenkunst die ästhetische Einstellung die Oberhand gewann, läßt sich verfolgen; aber es wäre trotzdem irrig, nun eine rein ästhetische Einstellung anzunehmen. Aeußerlich vollzieht sich die Trennung des Schauspiels vom Kult durch Schaffung eines profanen Schauplatzes außerhalb der Kirche. Aber der rein ästhetische Charakter der Bühne ist damit noch nicht gewährleistet.

Neben die religiösen Motive treten später ethische, da sich ja die Religion, die ursprünglich überall (trotz Kant) „moralinfrei" war, ethisiert. Man merkte, welch sittlicher Einfluß vom Theater auszugehen vermag. Wie stark sind noch die Tragödien des Aischylos mit religiös-ethischen Reflexionen durchwoben! Und der „König Oedipus" des Sophokles klingt in die Worte aus:

„ὦ πάτρας Θήβης ἔνοικοι, λεύσσετ', Οἰδίπους ὅδε
ὃς τὰ κλεῖν' αἰνίγματ' ἤδει καὶ κράτιστος ἦν ἀνήρ
οὗ τίς οὐ ζήλῳ πολιτῶν ἢ τύχαις ἐπιβλέπων,
εἰς ὅσον κλύδωνα δεινῆς συμφορᾶς ἐλήλυθεν.

ὥστε θνητὸν ὄντα κείνην τὴν τελευτείαν ἰδεῖν
ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν' ὀλβίζειν, πρὶν ἂν
τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν ἀλγεινὸν παθών."

Auch noch Schiller will die Schaubühne als moralische Anstalt betrachten und, wenn er sich auch von gewöhnlicher Moralpaukerei freizuhalten suchte, die da zeigen will, wie das Laster bestraft wird, so hat ihm doch stets ein ethisches Ziel bei seiner Tragödie vorgeschwebt. Neuerdings hat sich das moralische Motiv oft in das sozialkritische verkappt; noch Ibsens Gesellschaftsdramen, Hauptmanns Weber und verwandte Stücke, fast die ganze Dramatik der modernen Russen von Tolstoi bis zu Gorki haben nicht rein ästhetischen Charakter.

§ 6. Drama und Theater

Suchen wir das Wesen der dramatischen Dichtkunst gegenüber den andern Gattungen der Poesie abzugrenzen, so müssen wir hervorheben, daß fast alle ihre Eigenheiten durch das Wesen des Theaters bedingt sind, für das sie gedacht sind. Zum Theater aber gehören mehrere Tatsachen: erstens, daß die dramatische Dichtung für die szenische Darstellung gedacht ist, d. h. daß sie nicht bloß gehört oder gelesen wird, sondern daß zu gleicher Zeit Auge, Ohr und, was besonders wichtig ist, die motorische Resonanz des Publikums bei der Apperzeption zusammenwirken. Zweitens, daß durch die unmittelbare Gegenwart des Publikums besondere Verhältnisse gesetzt sind. Drittens, daß dies Publikum eine „Masse" bildet, demnach nicht nach individualpsychologischen, sondern nach massenpsychologischen Gesichtspunkten eingeschätzt werden muß. Das Bestehen und die Form der dramatischen Dichtung sind also an dies Wesen der Bühne eng gebunden, der dramatische Dichter muß mehr Rücksichten nehmen, braucht straffere Disziplin als der Epiker und auch der Lyriker. Daher hat denn auch, da solche Nöte ihre Tugenden erzwingen, das Drama es seit alters zu besonders strenger Architektur gebracht.

§ 7. Die psychologischen Faktoren der szenischen Darstellung

Als erste der besonderen Bedingungen, denen der dramatische Dichter Rechnung zu tragen hat, nannten wir die szenische Darstellung. Der Dramatiker, wenigstens der urwüchsige Dramatiker, schafft direkt für die Szene. Wir dürfen uns dabei nicht täuschen lassen durch das Verfahren jüngerer Dramatiker, die ihr Drama durch reichliche Szenenangaben auch zur Buchlektüre einrichten, wie z. B. d'Annunzio seine Szenenangaben zu kleinen Dichtungen, Shaw die seinen zu witzigen Einlagen, manche deutsche Poeten sie zu kulturhistorischen oder ethnographischen Abhandlungen machen. Bei den antiken Dramatikern, bei Shakespeare, bei Molière fehlen derartige Ausführungen. Wo unsre heutigen Ausgaben solche bringen, sind es spätere Einfügungen. Jene Dramatiker, die selber Schauspieler waren und in viel näherem Kontakt mit der Bühne standen als die meisten neueren, hatten nur den Schauspieler im Auge und ließen ihm weit größere Selbständigkeit.

Der Schauspieler ist aber Schau-Spieler, nicht bloß, wie auf unsern Bühnen vielfach, Hör-Spieler. Er wirkt auf das Auge und auf den Muskelsinn. Letzteres ist besonders wichtig. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß körperliche Bewegungen innerlich nachgeahmt werden, daß wir sie nicht bloß sehen, sondern sie auch kinästhetisch erleben. Auf diese Weise entsteht bereits beim kleinen Kinde ein „Verständnis" fremder Ausdrucksbewegungen, und diese motorische Resonanz ist in fast allen Künsten von hoher Bedeutung. Ganz besonders natürlich in der Schauspielkunst. Schauspieler sein, heißt die Fähigkeit haben, das Innenleben in suggestiven Gesten äußerlich darzustellen. Der gute Dramatiker schafft daher mit feinstem Verständnis für den Mimen (149).

Aber auch rein visuelle Eindrücke werden vom dramatischen Dichter mit Glück angerufen.

„Drum schonet mir an diesem Tag
Prospekte nicht und nicht Maschinen!
Gebraucht das groß' und kleine Himmelslicht,
Die Sterne dürfet ihr verschwenden;
An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
An Tier und Vögeln fehlt es nicht."
(Faust, Vorspiel auf dem Theater.)

Besonders durch die Verwendung des elektrischen Lichtes sind ganz neue visuelle Bühnenwirkungen möglich geworden.

Dabei ist es eine vielumstrittene Frage, ob Realistik der Szenerie die dramatische Darbietung hebt oder hemmt. Man hat vielfach experimentiert. Besonders interessant war der Versuch der Reliefbühne, alle Szenenbilder flächig zu stellen, ein Versuch, der jedoch von den Schauspielern als ihnen wesensfremd abgelehnt worden ist. Entscheidend wird in jedem Fall der Stil der Dichtung sein. Stark stilisierte Dramen werden nach stark stilisierter Szenerie verlangen, ein naturalistisches Drama nach naturgetreuer. Das Bestreben des echten Dramatikers, des Dichters wie des Regisseurs, wird stets dahin gehen, den visuellen und den verbal motorischen Eindruck zu vereinheitlichen, einen durch den andern zu unterstützen. Daher sind diejenigen Szenen von tiefster Wirkung, bei denen das Sichtbare das Gehörte unterstützt. Die Handlung bekommt dadurch eine symbolische Wucht, wenn sich das Gedachte und Gewollte in sichtbarer Handlung entlädt.

Der wichtigste Faktor bei einer psychologischen Einschätzung der Bühnenwirkung ist jedoch der Umstand, daß das Theaterpublikum eine „Masse" bildet und daher die wesentlichsten Kennzeichen der Massenpsyche offenbart. Es ist eine, besonders von französischen Psychologen ins Licht gerückte Erscheinung, daß die Masse nicht bloß eine Summe von Einzelmenschen ist, sondern eine ganz eigentümliche Einheit, die in ihrer Gesamtheit sich völlig anders verhält, als die in ihr aufgehenden Individuen isoliert tun würden. Die logische Erwägung, die Kritik, scheinen ganz ausgeschaltet zu sein, nur Instinkt und Leidenschaften triumphieren. Daher kommt es, daß feine geistvolle Gedanken, mögen sie beim Lesen noch so sehr entzücken, im Raum des Theaters wirkungslos verpuffen, während derbe Effekte, stark unterstrichene Attacken auf grobe Instinkte von unerhörter Wirkung sein können.

Nicht nur der naive Mensch, auch der kritisch abwägende wird im Theater mitgerissen von der Massensuggestion. Infolgedessen ist es unmöglich (die erfahrensten Bühnenpraktiker geben das zu), durch Lesen vorher die Wirkung eines Theaterstücks abzuschätzen. Man weiß, daß Schlager, die nachher in tausend Aufführungen sich siegreich erwiesen (wie Sudermanns „Ehre" oder Meyer-Försters „Alt-Heidelberg") zunächst vielfach als ganz ungeeignet für die Bühne zurückgewiesen worden sind. Der Bühnenstil ist ein Freskostil, der mit starken Mitteln arbeiten muß, um zu wirken. Feine Schattierungen sind nicht am Platze, nur starke Kontraste, leidenschaftliche Steigerungen und Katastrophen ergreifen.

Auch der Umstand, daß das Theaterpublikum gegenwärtig ist, sich eigens zum Anhören eines Dramas eingefunden hat, zwingt den Dramatiker zu stärkerer Rücksichtnahme als etwa den Romandichter. Er muß die Länge aufs genauste berechnen, muß die Akte nach der Aufnahmefähigkeit des Hörers gestalten und ist überhaupt zu viel strafferer Komposition gezwungen. Er kann nicht wie der Epiker sich in Episoden ergehen, er muß alles aufs kürzeste Maß zusammendrängen. Vor allem aber ist die Zeit nicht rein ideal, sondern eine Realität. Es ist ein wirklicher Zeitverlauf, der sich abspielt. Infolgedessen empfindet der Zuschauer anders als der Leser. Ebenso ist der Raum der Bühne nicht so irreal wie der Raum des Epikers, der Siebenmeilenstiefel tragen kann. Daher die Forderungen der Einheit von Zeit und Raum. Das sind nicht bloß dogmatische Theorien; sie sind aus feiner Rücksichtsnahme auf den Zuschauer entstanden. Daß Shakespeare mit seinen eigentümlichen, kontrapunktisch gesetzten Werken auch ohne diese Einheiten zu siegen verstand, beweist nichts gegen den Umstand, daß jene Einheitsforderungen doch psychologisch begründet sind. Lessing, der die Uebertreibung solcher Regeln theoretisch lächerlich gemacht hat, hat sich doch in seinen besten Worten recht genau an sie gehalten.

Aus der massenpsychologischen Verfassung des Theaterpublikums erklärt sich denn auch, daß nur besondere Motive auf der Bühne wirken. Nichts aber packt und interessiert jede Masse so wie der Kampf; denn die Masse will Partei ergreifen. Daher sind die wirksamsten Schauspiele überall Kampfszenen. Schon die Schauspiele der Tierwelt sind Kämpfe. Kampfspiele dieser Art haben die Zoologen (besonders für die Brunstzeit), bei den allerverschiedensten Tiergattungen nachgewiesen. Denn im Kampfe bewährt sich das Heldentum. Und Heroenkult ist ebenfalls ein Kennzeichen der Masse. Im nichtkünstlerischen Schauspiel haben wir Kämpfe in den Gladiatorenspielen, Wettrennen, Stiergefechten: überall mit der gleichen, die Masse hinreißenden Wirkung.

Beim echten Dramatiker nimmt jede Szene Kampfstellung an, und sein ganzes Werk ist ein Ringen von Parteien. Undramatisch sind alle jene Dichtungen, bei denen diese Kampfhaltung fehlt. Die packendsten Theaterszenen sind daher stets direkte Kampfhandlungen: Gerichtsszenen, Parlamentsszenen (Schillers Demetrius) und verwandte Szenen verfehlen nie ihre Wirkung (149, 153, 152).

Natürlich wird die Dramatik der Kampfszene überall dort am stärksten empfunden, wo der Kampf um Leben und Tod geht, wenn bis

zum Zusammenbruch gerungen wird. Daher ist die Tragödie zu einer besonders prägnanten Gattung des Schauspiels geworden. Die Leidenschaft der Parteinahme trägt hier den Zuschauer selbst über das Schmerzliche des Schicksals hinweg, hebt das Leiden auf zu triumphierender Haltung gegen das Schicksal. Freilich ist damit die Psychologie der Tragik nicht erschöpft. Die tragischen Gefühle können die mannigfachsten Färbungen tragen. Es gibt eine Resignationstragik, in welcher der Schmerz sich durch Unterwerfen unter das Schicksal aufhebt, es gibt die heroische Tragik, in der der Mannesmut und die Seelengröße selbst über den Tod hinwegtragen und einen Aufschwung der Seele erzeugen, dem nichts sich vergleicht. Aller Tragik gemeinsam aber ist einerseits eine Depression des Gemüts, die durch äußere Schicksale erzeugt wird und eine innere Brechung dieser Depression durch eine seelische Reaktion. Eben dadurch unterscheidet sich die Tragik von dem bloß Traurigen. Wenn man das Wesen der Tragik in einer „Schuld" gesucht hat, so verschiebt man das Problem, nimmt einen zufälligen, wenn auch vielleicht häufigen Anlaß zum tragischen Konflikt für diesen selber. Gewiß entstehen tragische Kämpfe oft durch Schuld. Aber man bedenke, daß die Bestrafung eines Verbrechers allein niemals tragisch ist, daß die Tragik erst durch die seelische Haltung des Helden erzeugt wird und vielleicht gerade dort am größten herauskommt, wo überhaupt keine Schuld vorhanden ist. Vielleicht ist die echteste Tragik gerade dort zu suchen, „wo alle Parteien recht haben" (Hebbel).

Unter den dramatisch wirksamsten Stoffgebieten steht neben dem Tragischen seit alters das Komische obenan. Schon der vorkünstlerische Mimus hat ja gerade das Publikum bei seiner Lachlust zu packen gewußt. Daß wir nun eine „Komödie" als viel verbreitete und ausgereifte Stilgattung haben, während das komische Epos oder die komische Lyrik lange nicht so verbreitet sind, liegt daran, daß gerade das Komische der Massenpsyche besonders liegt. Nichts verstärkt sich im Theater so sehr als die Heiterkeit, da diese besonders ansteckend wirkt. Es ist eine Tatsache, daß ernste Leute, die beim isolierten Lesen über einen Witz nicht die Lippen kräuseln würden, sich im Theater durch die allgemeine Lustigkeit zu ausgelassenem Gelächter hinreißen lassen. Das hängt psychologisch damit zusammen, daß das Lachen nicht eine Folge, sondern ein Träger der Komikgefühle ist. Besonders der Anhänger der Lange-Jamesschen Gefühlstheorie wird das ohne weiteres verstehen. Aber auch wer von der Richtigkeit dieser Lehre nicht überzeugt ist, wird zugeben, daß wir sehr oft nicht lachen, weil wir etwas komisch finden, sondern daß wir etwas komisch finden, weil wir lachen. Das Theater ist der beste Beweis. Ein „guter Lacher" vermag durch die suggestive Kraft seines Gelächters ganze Ränge anzustecken und in die heiterste Stimmung zu versetzen. Diese Tatsache ist nur auf Grund der „peripheren Gefühlslehre" zu verstehen und eben daher begreift sich denn auch die Vorliebe des Theaters gerade für komische Effekte.

„Laßt Phantasie mit allen ihren Chören,
Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft,
Doch, merkt euch wohl, nicht ohne Narrheit hören."

TEIL II. DIE BILDENDEN KÜNSTE

KAPITEL I. DIE ORNAMENTIK

§ 1. Bildende Kunst und Tierwelt

Während die Anfänge der musischen Künste sich bis in die Tierwelt hinab verfolgen lassen, treten die bildenden Künste, d. h. die bildnerische Gestaltung fürs Auge, erst in der Menschenwelt auf. Die Bauten der Termiten und Biber sind nur von praktischen Zwecken bestimmt, lassen nirgends annehmen, daß ästhetisches Gefallen damit erstrebt worden sei. Ebenso lassen die Bauten der Bienen in ihrer Regelmäßigkeit zwar ästhetische Freude des betrachtenden Menschen zu; man darf diese aber nicht in die Biene hineinverlegen, sonst wäre nicht abzusehen, warum man nicht gar auch den Kristallen bewußten ästhetischen Bildtrieb zuschreiben sollte.

Wenn man also den Tieren auch keine eigene Gestaltung zum Zwecke ästhetischer Beeinflussung zusprechen darf, so darf man andrerseits auch nicht den Blick davor verschließen, daß Tiere nicht unempfänglich sind für solche naturgegebene Sinnesreize, die wir Menschen ästhetisch zu genießen vermögen. Daß zwischen den bunten Farben der Blumen und dem Insektenflug Beziehungen bestehen, kann nicht abgestritten werden. Ja, im „Heliotropismus" haben wir bereits in der Pflanzenwelt Erscheinungen, die eine gewisse Analogie zu menschlichen Regungen bieten, wenn man auch über eine Bewußtseinskomponente bei diesen Bewegungen nicht einmal begründete Vermutungen hegen darf.

Dagegen läßt bei höheren Tieren nicht nur das Vorhandensein eines für den Menschen ästhetisch wohlgefälligen Aeußern, nein, was allein wesentlich ist, auch das Benehmen der Tiere darauf schließen, daß mit diesem Aeußern ganz bestimmte lustvolle Wirkungen erzielt werden. Besonders bei der Werbung paradieren die Männchen vor den Weibchen mit ihren Reizen. Vom Pfau und vom Truthahn ist das vor allem bekannt, aber selbst bei Fischen hat man beobachtet, daß sich die Farben des Männchens ändern, wenn sich ein Weibchen nähert. Da nun die Menschen sich gern mit denselben Federn schmücken, mit denen die Vögel sich schön machen, so ist eine gewisse Verwandtschaft des Geschmacks nicht von der Hand zu weisen, was schon Darwin nahelegt. Immerhin ist bemerkenswert, daß eine Gestaltung irgend eines fremden Materials zum Zwecke der Verschönerung sich bei den Tieren nirgends nachweisen läßt, und so mag wenigstens für die bildende Kunst Schillers Wort: „die Kunst, o Mensch, hast du allein" gelten, das für die musischen Künste, wie wir sahen, nicht angeführt werden darf (38, 45).

§ 2. Das Schmücken als primitivste Kunstäußerung des Menschen

Beim Menschen liegen die ersten Betätigungen, die auf ästhetische Beeinflussung abzielen, zunächst auf einer Fortsetzung der bereits in

der Tierwelt vorhandenen Linie. Wie das Tier macht sich der primitive Mensch zu Werbungszwecken „schön", verändert auch wohl sein Aeußeres zu Kampfzwecken, nur daß er dafür nicht bloß seine natürlichen Mittel, sondern körperfremdes Material, bezeichnender Weise gern bunte Federn, Tierfelle und ähnliches verwendet. Damit geht er bereits, obwohl diese Mittel aus der Tierwelt stammen, über das Tier hinaus. Er verwendet aber auch Blumen, bunte Steine, Okerfarben und anderes Material, das keine Beziehungen zur Tierwelt hat.

Noch in andrer Hinsicht geht der Mensch von Anfang an weiter als das Tier. Er schmückt sich nicht nur mit fremden Objekten, er schmückt auch fremde Objekte, besonders insofern sie sein Besitz sind, also zu seinem erweiterten Ich gehören. Er schmückt seine Waffen, seine Geräte, sein Haus, alles was er einbezieht in sein Individualitätsbewußtsein. Obwohl es beim Tiere Anfänge des „Besitzes" gibt, Elstern und andere Tiere sogar glänzende, also ästhetisch anziehende Gegenstände beiseite bringen und verstecken, so ist doch ein bewußtes Schmücken der Wohnung kaum sicher zu konstatieren. Wenn Vögel Federn zum Bau des Nestes verwenden, so sind dafür wohl andre Motive maßgebend als die der ästhetischen Wirkung, und die Regelmäßigkeit der Bienenzellen oder der Nester mancher Vögel hat in praktischen Gründen eine genügende Erklärung, da die Symmetrie z. B. Gleichgewicht verbürgt u. a. m. Der Mensch dagegen schmückt nicht nur sich mit seiner Kleidung, er schmückt sehr früh auch bereits Kleidung, Haus, Waffen, obwohl man in der Feststellung einer beabsichtigten Schmuckwirkung sehr vorsichtig sein muß, da sich in sehr vielen Fällen für die Anbringung solcher Dinge, die auf Europäer als Schmuck wirken, außerästhetische Motive aufzeigen lassen. Vieles, was uns z. B. beim primitiven Menschen als „Schmuck" erscheint, ist ursprünglich Schutzzauber. Die tierischen und andern Embleme, mit denen er sich behängt, sollen Zauberwirkungen hervorrufen, ein Löwenfell etwa Kraft verleihen, und was derartiger magischer Vorstellungen mehr sind. Eine Grenze zu ziehen, an der ursprünglich religiöse Zauberabsicht in ästhetische Schmuckabsicht übergeht, ist außerordentlich schwer, zumal die primitiven Menschen, die allein darüber Auskunft geben können, keine geschulten Psychologen sind und selbst bestimmte Angaben ihrerseits mit Vorsicht aufzunehmen sind, da ihnen schon die wissenschaftliche Fragestellung unverständlich ist.

Immerhin können wir, welches auch ihr psychologischer Ursprung sei, als die primitivste Kunst des Menschen die Schmuckkunst, die „Ornamentik" ansehen, worunter also jegliche Gestaltung zu verstehen ist, die geeignet ist, ästhetische Reize zu erwecken, und ihrer Bestimmung nach auch vorwiegend oder nebenher erwecken soll. Wesentlich ist dabei, daß etwas da ist, was geschmückt wird, daß das Schmuckbedürfnis als ästhetische Funktion sich an etwas Außerästhetisches anschließt. Der Schmuck, die Ornamentik ordnen sich also stets einem Ganzen unter, das ursprünglich nicht selbst ästhetischen Charakters ist, wenn sich im Laufe der Entwicklung auch Fälle genug einstellen, wo an sich wesentlich ästhetische Gebilde, etwa Bauten, doch wieder

Ornamente als dienende Glieder in sich aufnehmen. Man kann also unter diesem Gesichtspunkt die Ornamentik, die Schmuckkunst, den andern Künsten als den selbständigen oder freien Künsten gegenüber stellen, wobei zu bemerken ist, daß die Baukunst in der Regel zwar „freier" ist als die meisten Ornamentierungskünste, daß sie aber, da sie sich ebenfalls praktischen Zwecken unterordnet, nicht ganz frei ist. Es können zwar auch Tafelbilder oder Statuen, die an sich eingeschlossenes Ganzes bilden, sich größeren Gesamtheiten unterordnen: entscheidend ist, ob sie losgelöst werden k ö n n e n , was bei der eigentlichen Ornamentik kaum der Fall ist. Den später zu besprechenden Umstand, daß man „ornamental" besonders solche Formen zu nennen pflegt, die keinen gegenständlichen Inhalt haben, darf man für die primitive Kunst nicht anführen. Diese Wendung ist ein gewiß nicht zu übersehendes Produkt späterer Entwicklung, das jedoch nicht in die ursprüngliche Definition eingehen darf.

§ 3. Die Schmuckkunst und die übrigen Kunstzweige

Es wäre nun sehr verlockend, ähnlich wie wir das für die musischen Künste mit dem Gesamtkunstwerk taten, für die Augenkünste in der Schmuckkunst die gemeinsame Wurzel aller späteren Künste zu erweisen. In der Tat ließe sich dartun, daß die Architektur eine Durchführung der ornamentalen Prinzipien im Hausbau wäre, es ließe sich nachweisen, daß die primitive Ornamentik bereits malerische und plastische Gestaltungen verwendet, die nur verselbständigt zu werden brauchten. Indessen darf man solche Analogien nicht zu weit treiben. Auch für die musischen Künste fanden wir psychologische Quellen, die nicht in der Urkunst lagen. Das muß auch hier zugegeben werden, ja es muß festgestellt sein, daß diese andern Wurzeln für Plastik und Malerei viel bedeutender sind als das, was in der Schmuckkunst vorgebildet lag. Die Architektur läßt sich noch am ehesten als spezialisierte und weitausgebaute Ornamentik begreifen, obwohl in der Gestaltung des Innenraums ein ganz neuer, überaus wesentlicher Faktor hinzukommt. Gewiß können auch Skulptur und Malerei sich einordnen in größere Gesamtheiten und so schmückend wirken. Es ist also in gewissem Sinne nur ein Gradunterschied zwischen Ornamentik einerseits und freien Künsten andrerseits, was oft fälschlich zu einem Wesensunterschied erweitert worden ist. Wie — besonders in der primitiven Ornamentik — die selbständige Darstellung nicht übersehen werden darf, so darf man auch bei Skulptur und Malerei die Schmucktendenz nicht übersehen, was allerdings durch die moderne Gewohnheit, die Kunstwerke aus ihrem Zusammenhang herauszureißen und in ein Museum zu bringen, sehr nahegelegt wird. Immerhin besteht eine weit höhere Isolierbarkeit, die durch besondere Mittel, den Sockel oder den Rahmen, noch unterstrichen wird. Ein prinzipieller Unterschied besteht trotzdem nicht, und die Versuche, die Ornamentik womöglich jeder gegenständlichen Beziehung zu berauben und Plastik und Malerei völlig von ihrer Umgebung zu isolieren, sind meist Gewaltsamkeiten.

Welches sind nun für Bildnerei und Malerei die Hauptfaktoren, die

nicht im Schmuckbedürfnis liegen? Es ist vor allem die gegenständliche Darstellung als Selbstzweck, nicht bloß als Zweck der Verzierung. Wir finden nämlich schon außerordentlich früh in allen Kulturen gegenständliche Darstellungen, die offenbar um ihrer selber willen ausgeführt werden, ohne die Absicht, damit etwas anderes zu schmücken. Diese selbständigen gegenständlichen Darstellungen entspringen einem spontanen Tätigkeitstriebe, der sich zunächst als spielerische Nachahmung äußert, so wie unsre Kinder ihre Schneemänner bilden oder mit Kreide die Wand bemalen. Dieser spielerische Gestaltungstrieb hat mit den psychologischen Antrieben des Schmückens wenig gemein, ist durchaus eignen Ursprungs und hat seine Parallele in dem um seiner selbst willen betriebenen Tanzen und Singen, das zu den musischen Künsten geführt hatte.

Ein anderes Motiv der gegenständlichen Darstellung liegt in der Möglichkeit der zeitlichen Aufbewahrung. Man hob durch die gegenständliche Verkörperung das Dargestellte gleichsam über die verfließende Zeit hinaus, ein Motiv, das noch bis in die verfeinertste Denkmals- und Portraitkunst der entwickelten Kulturen nachwirkt.

Auch das Bedürfnis sinnhafter Darstellung transzendenter Wesenheiten ist ein mit keinem Schmuckbedürfnis zusammenhängendes Motiv für bildnerische Gestaltung. Selbst mit ästhetischer Wirkung im allgemeinen hat die Götzenbildnerei und die Fetischproduktion zunächst gar nichts zu tun; erst allmählich tritt eine Aesthetisierung dieser Gestaltungen ein.

Auch praktisch-soziale Faktoren führen zu bildnerischer Darstellung. Wie die Signalgebung für die Ausbildung musikalischer Formen als bedeutsam anzusehen ist, so muß man auch das Bedürfnis der Mitteilung, also die Schrift im weitesten Sinne als Quelle bildnerischer Darstellungen ansehen. Speziell in jeder Art von Hieroglyphenschrift laufen diese Momente zusammen, und es stecken in der Schrift auch heute noch viel mehr ornamentale Elemente, als wir uns in der Regel bewußt werden. Mach hat z. B. die lateinische Druckschrift unter dem Gesichtspunkt der Symmetrie geprüft. Wie stark ornamental die Schrift zu wirken vermag, empfindet man in der Regel am lebhaftesten, wenn man ihren Inhalt nicht versteht. So wirken auf den Abendländer die Koransprüche in Moscheen viel stärker als Ornament als auf schriftkundige Mohammedaner. Zudem verlocken rein abstrakte Schriften wie die abendländischen zur bildnerischen Ausgestaltung, was besonders die Initialienmalerei des Mittelalters zeigt.

Auf jeden Fall aber ist festzustellen, daß das reine Schmuckbedürfnis nicht als einzige Quelle der Künste angesehen werden kann; der gegenständlichen Künste sicherlich nicht, aber auch nicht einmal der „Ornamentik", der Schmuckkunst im engern Sinne. Auch in dieser Hinsicht also besteht kein prinzipieller Unterschied zwischen Ornamentik und freien Künsten.

§ 4. Der Umfang der Ornamentik

Die älteste Art der Ornamentik ist der Körperschmuck. Und zwar kann man dabei wieder unmittelbaren und mittelbaren

Körperschmuck unterscheiden, je nachdem ob der Körper selbst Aenderungen unterworfen wird oder ob ihm äußere, wiederabtrennbare Gegenstände als Zierrat beigegeben werden.

Der unmittelbare Körperschmuck kann als Bemalung oder als Tätowierung erscheinen. Die Bemalung geht naturgemäß zunächst auf Farbenwirkung aus, wenn auch Linearwirkung nicht ausgeschlossen ist. Und zwar werden besonders solche Farben gewählt, die — wie das Rot — an sich starken sensorischen Reiz ausüben oder die mit der Körperfarbe in besonders lebhaftem Kontrast stehen. In unsrer Kultur kommt die Bemalung wesentlich zur Hebung oder zum Ersatz der natürlichen Farben vor. Man betont das Weiß der Haut durch Puder oder ähnliche Mittel und legt Rot in Gestalt von Schminke auf. Die Schönheitspflästerchen der Rokokozeit sollten durch Kontrast das Weiß der Haut unterstützen. Sonst sind vor allem die Haare Gegenstand von Färbemethoden, sei es, um die natürliche Farbe vor allem gegen Alterseinflüsse zu erhalten, sei es, um eine besonders beliebte Modefarbe zu erzielen, wie denn bei den Römerinnen und bei den Zeitgenossen Tizians das Blond- und Rotfärben sehr beliebt war. Die Tätowierung dagegen arbeitet vor allem mit Linearwirkungen, obwohl auch bei ihr Farben eine Rolle spielen, da die Narbe an sich, aber auch in die Wunde geriebene Essenzen Farbwirkungen zu erzielen vermögen. Gerade die Tätowierungen dienen vielfach magischen Zwecken, verraten aber stets durch ihre ganze Anlage, daß auch ästhetische Absichten unterlaufen. Vielfach versieht die Tätowierung zugleich solche Dienste, die in andern Fällen durch die Kleidung getan werden: sie schafft Abzeichen, sie sucht zu imponieren, Feinde zu erschrecken u. a. m. In unsrer Kultur findet sich die Tätowierung (wenn man von den im Vergleich zur primitiven Tätowierung allerdings höchst unkünstlerischen „Schmissen" deutscher Studenten absieht, die doch psychologisch ihr nicht ganz fern stehen) in den untern Gesellschaftsschichten. Ich habe während des Krieges bei Soldaten verschiedener Nationen äußerst kunstvolle Tätowierungen gesehen, auf die sie sehr stolz waren. Der merkwürdigste Fall war der eines französischen Soldaten, dessen ganzer Körper mit Ritzungen erotischen Inhalts bedeckt war (199, 200).

Der mittelbare Körperschmuck umfaßt alle Gegenstände, die am Körper getragen werden. Diese Gegenstände sind entweder an sich Schmuck, oder aber sie werden wieder — wie vielfach die Kleider — selber Träger von Schmuckformen. Auch bei diesen Gegenständen ist schwer zu sagen, wieweit ästhetische Motive maßgebend für die Auswahl gewesen sind, zumal vielfach das ästhetisch Wirksamste zugleich das Auffallendste, daher für praktische Zwecke geeignetste ist.

Als schmückende Gegenstände kommen tierische Trophäen in Betracht, später Ringe, die in Nase, Ohren, an Fingern und Armen angebracht werden. Unsre moderne Kultur hat es nicht gerade zu viel neuen Erfindungen auf diesem Gebiete gebracht.

Die Gewandung ist in kälteren Gegenden natürlich zunächst als Schutz gegen Witterungsunbilden entstanden, ist jedoch in heißen Gegenden vermutlich aus andern Motiven hervorgegangen. Am wenigsten freilich

darf man Schamhaftigkeit als Motiv heranziehen; im Gegenteil, es scheint die Schamhaftigkeit mehr ein Produkt der Kleidung als diese ein Produkt der Scham zu sein.

In ästhetischer Hinsicht kann die Kleidung ein gut Teil jener Funktionen übernehmen, die Bemalung und Tätowierung versahen, ja man kann beobachten, daß dort, wo die Kleidung dauernde Gewohnheit wird, auf diese übertragen wird, was ursprünglich auf die Haut gemalt oder geritzt wurde.

So ists zumeist in unsrer Kultur. Die lebhaften Farben und Formen, mit denen der Primitive seinen Körper unmittelbar schmückte, übertragen wir auf die Kleidung. Sie dient der sozialen Unterscheidung, durch sie sucht man zu imponieren, in ihr liegt (bei Geistlichen) auch ein Moment der religiösen Weihe. Besonders die militärischen Uniformen lassen derartige praktische Zwecke — neben ästhetischen — am deutlichsten erkennen. Bei Frauen ist in unsrer Kultur das Schmuckbedürfnis größer als bei Männern, was übrigens mit Werbezwecken allein nicht ausreichend erklärt ist. Als besonderes Phänomen tritt bei der Kleidung die Mode hervor, die ja auch auf andern Kunstgebieten nicht fehlt, hier aber vor allem in die Augen fällt. Die Mode ist eine eigentümliche soziologische Tatsache, die eine Unterscheidung bezweckt innerhalb einer gewissen Gleichheit, die als gegeben anerkannt wird.

Zwischen Kleidung und Gerätschmuck besteht keine feste Grenze, da man z. B. Waffen, die besonders Gegenstände der Zierkunst sind, vielfach noch zur Kleidung rechnen darf. Panzer, Helme, Schilde und anderes haben entschieden Kleidungscharakter.

Indessen gibt es natürlich zahlreiche Geräte, die mit dem Körper nur noch in sehr losem Zusammenhang stehen und ihre eigne Existenz führen. Allerdings werden in der Regel doch nur solche Gegenstände geschmückt, bei denen durch den Besitz eine Beziehung zum Ich gewahrt ist. Als Zierformen kommen dabei im wesentlichen dieselben Praktiken in Betracht, die auch der Körperschmuck verwendet: die Farbigkeit, die lineare Verzierung und die Hinzufügung andrer Gegenstände (wertvoller Steine, Metallbeschläge usw.). Als neu kommt höchstens die plastische Ausgestaltung hinzu, indem die betreffenden Geräte z. B. tierische oder menschliche Gestalt erhalten. Ruder werden in Gestalt von Fischen geschnitzt, Schemel als vierbeinige Tiere (190).

Eine besonders reiche künstlerische Ausgestaltung haben seit alters keramische Gegenstände gefunden. Das bildsame Material des Tons gestattete freie Behandlung, und so sind die keramischen Kunstformen die mannigfaltigsten von allen. Gewiß fehlt auch bei diesen Bemalung und Ritztechnik nicht, indessen hat hier die plastische Ausgestaltung sich am freisten entfaltet. Tierische, menschliche und andere Formen sind in reichster Auswahl in keramischen Gebilden erhalten.

Eine Grenze für das Schmuckbedürfnis ist kaum zu ziehen. Im Grunde strebt der Mensch darnach, alles, womit er in Berührung kommt, zu verzieren. Man darf dabei nicht etwa an einen absoluten Fortschritt mit steigender Kultur denken! Im Gegenteil, unsre mechanisierte Großstadtkultur könnte das Erröten lernen, wenn sie wirkliches Verständ-

nis für den ästhetischen Takt sogenannter Wilder oder echter Bauern besäße. Während dem mit der Natur lebenden Menschen wie von selbst alles, was er berührt, zur Kunst wird, wie er jedes Gerät mit dekorativen Umbildungen behandelt, begnügt sich der sogenannte Kulturmensch, von wenigen, spezifisch geschulten Individuen abgesehen, mit höchst kläglichen Surrogaten. Das Studium der Ornamentik ist am besten geeignet, die törichte Lehre vom absoluten Fortschritt der Kultur zu widerlegen!

§ 5. Die Probleme der Genesis der Ornamentik

An die Genesis der Ornamentik knüpfen sich mehrere gewichtige psychologische Probleme, die bisher noch nicht endgültig gelöst sind, und die auch wohl niemals endgültig gelöst werden dürften, da keine Schöpfergenialität die für ewig versunkene Vergangenheit wiederaufbauen kann. Historisch sind diese Probleme überhaupt nicht zu lösen, da niemand beweisen kann, bis zum absoluten Anfang der Menscheitsgeschichte vorgedrungen zu sein, aber auch psychologisch bestehen große Schwierigkeiten. Denn wenn wir von heutigen primitiven Völkern auf die Anfänge andrer Kulturvölker schließen wollen, so machen wir einige unbeweisbare Voraussetzungen: 1. daß alle Naturvölker zu allen Zeiten von gleicher psychologischer Konstitution gewesen seien, 2. daß sich der Entstehungsprozeß der Kunst überall unter gleichen Bedingungen abgespielt habe, 3. wissen wir nicht, ob das, was wir heute als „Naturvolk" ansehen, nicht ein herabgesunkenes „Kulturvolk" ist und die als „ursprünglich" angenommenen Kunstwerke nicht bloß herabgekommene Spätwerke sind. — Auch die Analogieschlüsse, die man neuerdings von der Kunst der Kinder zu ziehen sucht, sind gefährlich, da bei manchen Aehnlichkeiten zwischen der Seele des Primitiven und des Kindes doch auch große psychologische und soziologische Verschiedenheiten bestehen. Es kann sich daher allen genetischen Fragen gegenüber nur um eine Herausarbeitung der Probleme, nicht um eine vorschnelle Lösung handeln.

Die erste Frage, die Genesis der Schmuckkunst betreffend, geht dahin, ob diese rein ästhetischen oder außerästhetischen Ursprungs sei. Zunächst nahm man nach Analogie mit Kulturverhältnissen an, daß „Schmuck" seinem Wesen nach ästhetisch sei, indessen hat gründliches Studium der Anfänge der Kultur gezeigt, daß vieles, was man für rein ästhetisch hielt, allerlei außerästhetischen, vor allem magischen, kultischen, kriegerischen Zwecken diente. Man hat gelernt, die Tätowierungen der Haut, das Behängen mit allerlei Gegenständen, das Bemalen und Beschnitzen der Waffen als Zaubermittel zu deuten, und hat infolgedessen auch dort, wo man solche außerästhetische Zwecke nicht nachweisen konnte, doch angenommen, daß sich der ästhetische Schmuckwille erst später zum Selbstzweck entwickelt habe, während der ursprüngliche Sinn der angebrachten Gestaltungen doch in praktischen oder mythologischen Zwecken gelegen habe (174, 199).

Gegenüber dieser Lehre von der außerästhetischen Herkunft des

Schmuckes ist jedoch oft auch eine rein ästhetische Motivation verfochten worden. Man hat darauf hingewiesen, daß die ältesten vorgeschichtlichen Funde der Höhlenkunst keinerlei ersichtlichen praktischen Zweck haben, da sie gewöhnlich auf flachen oder zylindrischen Knochen- oder Geweihstücken „wie rein zum Vergnügen" angebracht seien (Hoernes). Auch neuere Forscher lehnen die Nützlichkeitstheorie für die Entstehung der Schmuckkunst ab. So betont Stephan, daß er in der Südseekunst keinerlei Eigentumszeichen, Stammesmarken, Spuren einer Bildschrift oder totemistische Zeichen gefunden habe (178a, 193).

Ich habe nun bereits oben betont, daß es sehr schwer ist, auf reine Indizienbeweise hin in dieser psychologischen Frage ein Urteil zu fällen. Auch die Aussagen primitiver Völker sind keine sichern Hülfen; denn erstens sind heutegesammelte Zeugnisse kein Beweis dafür, daß sie für den Ursprung maßgebend sind, da die „Motivverschiebung" ja eine der bekanntesten psychologischen Erscheinungen ist. Zweitens kann man nicht annehmen, daß die Eingeborenen immer über ihre wirklichen Motive Bescheid wissen, da sie ja keine analytischen Psychologen sind und wir aus der Praxis auch unsers Lebens wissen, daß die wenigsten Menschen sich über die innersten Motive ihres Handelns klar sind und bei Befragung unbewußt oft andere und sich selber irre führen.

Indessen seien noch einige weitere Bedenken gegen die ganze Fragestellung und die Antworten ausgesprochen. Zunächst setzt die Fragestellung voraus, daß eine exakte Trennung zwischen ästhetischen und außerästhetischen Motiven möglich sei. Das ist jedoch keineswegs immer der Fall. Beide Haltungen gehen vielmehr sehr oft ineinander über. Bei vielem, was ursprünglich kultischen Ursprungs war, wird der Zusammenhang mit der Religion ganz vergessen, es wird nur noch zu Schmuckzwecken verwendet. Ein Amulett verliert zuweilen ganz seinen magischen Sinn, es wird rein ästhetischer Schmuck. Andrerseits kann jedoch auch ein ursprünglich nur aus Freude an der Buntheit getragener Schmuckgegenstand Zwecken der Werbung dienen; nicht nur ursprünglich praktische Gestaltung kann sich ästhetischen Zwecken dienstbar machen, auch ursprünglich ästhetische Formung kann praktische Werte erhalten. Eine Grenze für solche Uebergänge ist sehr schwer festzusetzen.

Des weiteren setzen die disjunktiven Antworten, die ich oben einander gegenüberstellte, voraus, daß nur ein einziges Motiv sich aufzeigen lassen müsse. Das ist jedoch nicht notwendig. Bei unzähligen Handlungen der Menschen spielen mehrere Motive ineinander. Wenn sich der Kulturmensch schmückt, so ist dabei keineswegs immer nur ein einziges Moment aufzuzeigen, sondern je nach der Situation, für die er sich schmückt, wechselt das Motiv, ja es können mehrere Motive nebeneinander bestehen. Eine Frau, die ein elegantes Gewand anlegt, kann sich rein aus Freude an schönem Aussehen schmücken und weil sie zum ästhetischen Charakter eines Festes beitragen will, es können aber auch außerästhetische Motive mitspielen, so soziale, wenn sie ihren Stand repräsentieren will, oder erotische, wenn sie Eroberungen zu machen

beabsichtigt. Alle diese Motive können abwechselnd oder zusammen ihr Gehirn kreuzen, wenn sie vor ihrem Spiegel steht. Warum aber soll das bei primitiven Menschen anders gewesen sein? Warum soll derjenige, der sich aus magischen Gründen tätowierte, das nicht zugleich als „schön" empfunden haben, zumal doch die spezielle Formgebung, die Symmetrie und Vereinfachung der Linien deutlich auf nichtmagische ästhetische Motive hinweisen? Wir müssen ohne Zweifel annehmen, daß nicht nur außerästhetische und ästhetische Motive nebeneinander bestehen, sondern auch ineinander übergehen, indem ursprüngliche Zweckformen rein ästhetischen Charakter erhalten können, und ebenso rein ästhetische Formungen nachträglich außerästhetischen Zwecken dienstbar gemacht werden. Eine solche Lösung mag zwar manchen von der Einheitsmonomanie beherrschten Erklärern nicht genügen, hat aber dafür den Vorzug, der Mannigfaltigkeit der Tatsachen gerecht zu werden.

Eine zweite Frage, die sich mit der ersten kreuzt, ist diejenige, ob die ornamentalen Gebilde naturalistischen oder „abstrakten" Ursprungs seien. Diese Frage setzt die Lösung der ersten keineswegs voraus; denn ob die Ornamente ästhetischen oder außerästhetischen Ursprungs sein mögen, sie können doch sowohl Nachahmungen von Naturvorbildern sein wie freischöpferische Erfindungen, wenn auch die Verbindung der außerästhetischen Erklärung mit der naturalistischen die nähere ist, wie auch andrerseits die Abstraktionstheorie zur rein ästhetischen Ursprungstheorie eine gewisse Verwandtschaft hat.

Auch hier hat die Ethnographie zunächst eine Tatsache festgelegt, die sich mit dem Augenschein des Europäers in schroffen Widerspruch stellt. Während nämlich der moderne Reisende in den Ornamenten der Wilden Dreiecke, Kreise, Bandverschlingungen und anderes sah, ergab ein Befragen der eingeborenen Völker, daß sie all diese scheinbar geometrischen Gebilde nach Naturgegenständen benannten. So bedeuteten — nach Angabe der Befragten — diese Figuren alle möglichen Tiere, auch pflanzliche und menschliche Formen, obwohl es, auch nachdem man diese Bedeutung kennt, für den Europäer oft sehr schwer ist, diese Gegenstände wirklich in die Linien hineinzusehen. Immerhin hat man daraufhin vielfach angenommen, daß alle Ornamentik der Primitiven, der „geometrische Stil" jeder Art, nur Umbildung von Naturvorlagen sei (182, 190, 192, 193).

Eine andere Theorie, die man nicht naturalistisch nennen kann, die jedoch wie diese psychologisch auf die Nachahmung Wert legt, ist die „materialistische", die vor allem durch Semper und seine Schüler vertreten wird. Danach wären die primitiven Ornamentformen nicht durch Nachahmung von Naturformen entstanden, sondern hätten sich zunächst bei der Herstellung unbeabsichtigt ergeben und wären dann beibehalten und andeutend nachgeahmt worden. Als typisches Beispiel für diese Herstellungsformen führt man vor allem die „Flechtwerkornamente" auf Töpfereien an. Diese seien zunächst so entstanden, daß man den Ton in geflochtene Körbe gepreßt habe, so daß sich das

Flechtwerk in dem Ton abgebildet habe. Später habe man dann, auch als die Keramik sich nicht mehr der Körbe zur Herstellung bediente, doch die so entstandene Ornamentik beibehalten. Auf derartige Erfahrungen sich stützend, konnte Ranke die Flechtkünste als „die Mutterkünste aller Ornamentik" bezeichnen (186).

Psychologisch können wir die naturalistischen und die materialistischen Theorien über die Genesis der Ornamentik insofern zusammenordnen, weil sie beide auf die „Nachahmung" zurückgeführt werden, dort auf die Nachahmung von Naturgebilden, hier auf die Nachahmung technischer Formen.

Die Nachahmungstheorien für die Ornamententstehung sind jedoch nicht unwidersprochen geblieben. In neuster Zeit macht sich sogar eine ziemlich lebhafte Opposition geltend, die ich durch die Namen A. Riegl und W. Worringer charakterisieren möchte. Diese betonen, daß man eine freischöpferische, „a b s t r a k t e" Kunsttätigkeit anzunehmen habe. Diese braucht an sich keineswegs rein ästhetisch zu sein, sondern kann (wie Worringer neuerdings hervorhebt) sakraler Natur sein: Hauptsache jedenfalls ist, daß sie nicht nachahmerisch, sondern „abstrakt" ist. (Der Ausdruck „abstrakt" scheint mir nicht günstig, denn er setzt doch immerhin noch eine Konkretheit voraus, von der abstrahiert wird, aber eben das Vorhandensein eines Konkretums wird von jener Theorie bestritten.) Der psychologische Grund für die Schaffung solcher „abstrakter" Gebilde wird in dem Verlangen gesucht, etwas zu schaffen, was dem sinnlichen Lebenszusammenhang und der Zufälligkeit der Erscheinungswelt entrückt sei. Die Erfüllung dieses Verlangens nun wird am besten durch die starre geometrische, d. h. unnatürliche Linie gewährleistet. „In ihrer ursprünglichen Neutralität gegenüber allen sinnlichen Assoziationsmöglichkeiten, in ihrer unorganischen, unlebendigen Art hat sie die einfachste instinktiv gefundene Form der Entrücktheit vom Erscheinungsleben. Daß nun diese Tatsache der sinnlichen Lebensentrücktheit einen so hohen ideellen oder, um gleich das passendere Wort zu gebrauchen, magischen Wert für ihn (den Primitiven) darstellt, das resultiert mit elementarer Notwendigkeit aus der ganzen, geistig-seelischen Konstitution des primitiven Menschen, wie wir sie in den Grundzügen wenigstens unschwer rekonstruieren können." (Worringer: Entstehung und Gestaltungsprinzipien der Ornamentik I. Kongreß für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Kongreßbericht 1914.) Danach seien die geometrischen Gebilde gleichsam Formeln, mit denen der Primitive das Sinnlich-Lebendige und seine Unruhe beschwöre, um so die damit bedeckten Gegenstände der Willkür der Dämonen zu entziehen. Erst allmählich weicht die religiöse Wertung einer ästhetischen, und damit wird das Ornament flüssig, sinnlich lebendig. Nach dieser Anschauung werden also die Naturformen erst allmählich in die abstrakten Linien hineingebildet; wie das z. B. Riegl für das griechische Akanthusmotiv ausführt.

Auch der Frage nach der naturalistischen oder nichtnaturalistischen Herkunft der Ornamentalformen gegenüber wird man es bei einem „non liquet" belassen, ja man wird eingestehen müssen, daß wir vermutlich

niemals dahinter kommen werden, woher die ersten Polynesier oder Indianer, deren Werke seit Jahrtausenden verschollen sind wie sie selber, ihre Motive geschöpft haben (187, 197, 198).

Nur prinzipiell, nicht empirisch kann man als Psychologe zu jener Fragestellung und ihren Lösungen Stellung nehmen. Und zwar ist gegen die Fragestellung wie gegen die Lösungen selber einiges zu bedenken.

Die Fragestellung „naturalistisch oder nichtnaturalistisch" setzt zunächst eine Scheidung voraus, die vermutlich für das primitive Seelenleben gar nicht gilt. Beobachtet man ein Kind beim Zeichnen, so sieht man es Striche machen bloß aus Freude an der Tätigkeit. Oft kommt es erst durch die Frage, was sie bedeuten sollen, dazu, ihnen einen Sinn zu unterlegen. Seine Kritzeleien sind weder naturalistisch noch nichtnaturalistisch, sondern oft entwickeln sich aus bloßem Liniengekritzel Figuren, die es irgendwie deutet, oder aus angefangenen gegenständlichen Darstellungen wird ein wirres Linienspiel ohne naturalistischen Sinn. Das wenigstens glaube ich deutlich an meinen eignen Kindern beobachtet zu haben. Ebenso aber dürfte es auch — die Verschiedenheiten zwischen Kind und primitivem Menschen zugegeben — bei Naturvölkern geschehen sein. Der Umstand, daß die Primitiven auf Befragen jedes Linienspiel gegenständlich benennen, darf nicht als sichere Auskunft über das Wesen dieser Ornamente gelten. Man wird ja auch nicht annehmen, daß die Benennung des bekannten griechischen Ornamentes als „Mäander" darauf deute, daß die Windungen des kleinasiatischen Flusses gleichen Namens der naturalistische Vorwurf jenes Ornaments gewesen seien. Man hat sich oft auf die Deutung der Dreiecke durch von den Steinens brasilianische Naturvölker als „Uluris" (Weiberdreiecke) verleiten lassen, die ornamentalen Dreiecke als Nachbildungen jenes dreieckigen Weiberschurzes zu halten. Gerade von den Steinen hat später seine Erklärung, die die naturalistische Deutung besonders zu bekräftigen schien, stark eingeschränkt (vgl. Korrespondenzblatt für Anthropol., Ethnologie und Urgeschichte 1904 Nr. 10), indem er zugab, daß die Bedeutungen erst nachträglich in gegebene Figuren „hineingesehen" worden sind.

So hat Riegl die alte, auf Vitruv (IV 1) zurückgehende Erzählung, daß eine zufällige Wahrnehmung einer Kombination einer Akanthuspflanze mit einem daneben stehenden Korbe die Veranlassung zur Schaffung des korinthischen Kapitäls gegeben habe, stark in Zweifel gezogen. Er unternimmt es vielmehr, nachzuweisen, daß das Akanthusblatt nicht durch Nachahmung eines Naturvorbildes, sondern infolge eines völlig künstlerischen, ornamentalgeschichtlichen Entwicklungsprozesses entstanden ist (187).

Riegl weist darauf hin, daß das Charakteristische der *Acanthus spinosa* die Gliederung in einzelne Vorsprünge ist, deren jeder seinerseits in eine Anzahl scharfer ausspringender Zacken gegliedert ist; zwischen je zwei Vorsprüngen aber liegt immer eine tiefe rundliche Einziehung. Gerade diese aber fehlt an den frühsten Beispielen von Akanthusornamenten. Ich gebe nebenstehend eine Reihe Abbildungen, die die Entwicklung des Akanthus aus der Palmette nahelegen.

Fig. 1. Naturform der *Acanthus spinosa*.

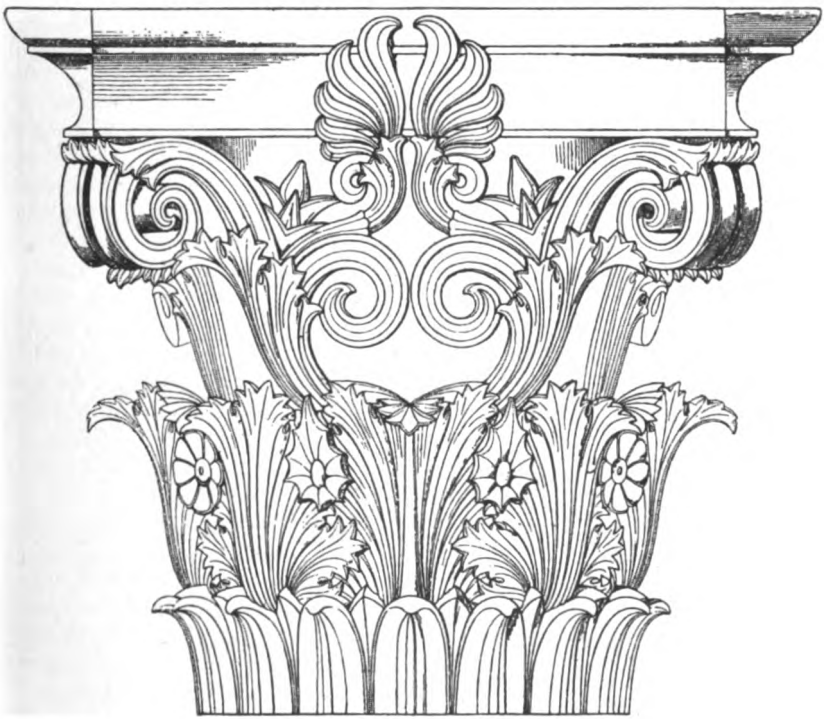


Fig. 2. Kapitäl vom Lysikratesdenkmal.

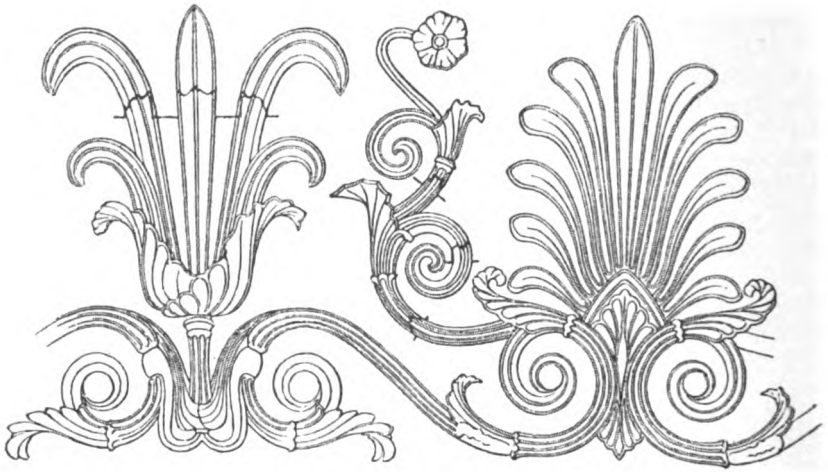


Fig. 3. Halsverzierung eines Kapitäls vom Erechtheion.

Fig. 4. Gemälde eines attischen Lekythos.

Fig. 1—4 nach Riegl.

Zunächst zeigt unsre Tafel die Naturform der *Acanthus spinosa* (1). Die Spätform, hier vertreten durch die Abbildung eines Kapitäls vom Lysikratesdenkmal (2), hat unverkennbar die gleiche Gliederung. Stellen wir daneben jedoch die Halsverzierung eines Kapitäls vom Erechtheion (3), so sehen wir, daß hier die einzelnen Rippen nebeneinander liegen wie die radianten Blätter einer Palmette. Auch die folgende Abbildung, ein Gemälde von einem attischen Lekythos (4), zeigt nicht die typische Akanthusgliederung. Die Aehnlichkeit mit dem Akanthus ist erst später hinzugekommen und zwar, was Riegl besonders betont, in der Plastik, nicht in der Malerei. Nach Riegls Darstellung ist der nichtornamentale Ursprung des Akanthus zum mindesten sehr wahrscheinlich, und er mag typisch sein für manche andere Entwicklung.

Es können jedenfalls — und das ist ein prinzipieller Einwand gegen alle besprochenen Lösungen — die verschiedenen Bildungen aufs mannigfachste ineinander übergehen, was aber beweist, daß auch die psychologischen Motive des Darstellens ineinander übergehen, nebeneinander bestehen und abwechseln können. Auch Kerschensteiner kommt bei seinen Forschungen über die kindliche Zeichenkunst zu dem Ergebnis, daß kein Grund vorhanden sei, nur eine einzige Quelle des Kunstschaffens anzunehmen (181).

§ 6. Der Stil der Ornamentik

Der Stil der Ornamentik ist, wie ja nach dem Ursprung der Schmuckkunst nicht anders zu erwarten war, keineswegs allein durch die Rücksicht auf ihre ästhetische Wirkung bedingt; es gehen in ihn Faktoren ein, die an sich nichtästhetischer Art sind, allerdings aber im Komplex des Ganzen doch auch ästhetische Bedeutung gewinnen. Als derartige Faktoren nenne ich zunächst die Besonderheit, vor allem den praktischen Zweck des zu schmückenden Gegenstandes, zweitens aber die in der Technik der Herstellung wie im Material bedingten Formen. Ich nenne der Kürze halber jene die Zweckformen, diese die Herstellungsformen.

Daneben bestehen natürlich auch solche Formen, die ästhetisch zu deuten sind, d. h. die in der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers oder in der Rücksicht auf ästhetisches Genießen ihre Erklärung finden.

Wir erhalten also für die Ornamentik folgende Wurzeln des Stils, die nicht dieselben sind wie die früher aufgezeigten der freien Künste, weil hier der Zweck hinzukommt.

1. Zweckformen
2. Herstellungsformen } außerästhetische Faktoren.
3. Gegenstandsformen
4. Schaffensformen } ästhetische Faktoren.
5. Genußformen

Das Problem des Stils in der Schmuckkunst wird nun sein, die in der außerästhetischen Bedeutsamkeit des zu schmückenden Gegenstandes liegenden Fakta mit den ästhetischen zu vereinigen. Denn Stil ist immer eine gewisse Einheit, und auch eine durchgebildete ästhetische Form wird doch nicht als stilgerecht wirken, wenn sie dem Zweck des

geschmückten Gegenstandes widerspricht. Es ist eine banale, wenn auch in der Praxis des Kunstgewerbes keineswegs immer erfüllte Forderung, daß ein Stuhl, der künstlerisch durchgebildet ist, immer noch zum Sitzen brauchbar sein muß, wenn er nicht ein stilistisches Zwitterding sein soll.

Auf die Zweckbedingtheiten kann in doppelter Weise Rücksicht genommen werden: Die Zwecke können negiert, ja bewußt verhüllt werden, sie können auch anerkannt, ja besonders unterstrichen werden. Der erste Weg ist selten gegangen worden. Es kommt zwar vor, daß Vasen so gebildet werden, daß ihr Zweck, als Gefäß zu dienen, in ihrer Form verleugnet wird, doch sind das Ausnahmen und, wie die Erfahrung zeigt, keine glücklichen Ausnahmen. Künstlerische Werte sind in der Regel nur auf dem andern Wege erreicht worden, daß die Zwecke durch den Schmuck gerade markiert wurden. Wenn also ein Gerät, etwa eine Vase, zu schmücken ist, so wird die Ornamentik den Zweck der Vase nicht nur erkennen lassen, nein noch hervorkehren. Auf diese Weise wird eine Einheit von Zweckform und ästhetischer Form erzielt. Die ästhetische Form ordnet sich, wie das ja im Wesen des Schmuckes liegt, dem zu schmückenden Gegenstand unter. Die stilistische Einheit des Schmuckstils besteht also in einer Einfügung des Aesthetischen in die Gesamtheit.

Auch die durch Material und Technik bedingten Formen, die Herstellungsformen, können sich in doppelter Weise einfügen in die Gesamtheit des Stils. Sie können, bei Konvergenz ihres Wesens mit dem übrigen Stilwollen, ihr Wesen hervorkehren, sie können es aber auch unter Umständen verleugnen. Bei Waffen kann z. B. das Metall entweder durch Hervorkehrung des Schweren, Massiven wirken, wie etwa bei den Schilden und Panzern des Mittelalters; es kann aber auch, wie bei vielen Filigranarbeiten, seine Schwere geradezu verleugnen, nur als zierlich, graziös zu wirken streben.

Von den übrigen Stilfaktoren treten die in der Individualität des Kunstschöpfers liegenden Formelemente in der Ornamentik zurück, zum mindesten werden sie wenig beachtet. Man nimmt Ornamentalformen als etwas Unpersönliches hin, und die Namen der dekorativen Künstler werden von der Kunstgeschichte nicht mit gleicher Treue aufbewahrt wie die der Maler und Bildhauer. Das ist kein Zufall, denn in der Tat bedient sich die Ornamentik in weit höherem Grade konventioneller Formen als jene andern Künste. Erst in neuester Zeit, die überhaupt durch stärkeres Hervortreten der Individualität gekennzeichnet ist, knüpfen sich auch gewisse Ornamentalformen an bestimmte Persönlichkeiten. Ich erinnere nur an die „müde Linie" van der Veldes. Aber es liegt in dem ganzen sich unterordnenden Charakter der Schmuckkunst, daß sie nicht in gleicher Weise als Ausdruck individueller Eigenart angesehen wird, daß ihre Formen vielmehr als herrenloses Allgemeingut von Hand zu Hand wandern.

Gerade infolge dieses generellen, unpersönlichen Charakters der Ornamentformen ist es jedoch möglich, sie mit gewisser Sicherheit auf psychologische Bedürfnisse des Kunstaufnehmenden zurück-

zuführen. Bei ihrem primitiven Charakter fallen jene geistigen Komplikationen, die die Analyse der psychologischen Wirkung bei den Werken der Malerei und Plastik zu so schwierigem Probleme machen, fast ganz weg. Sie wenden sich an die primitivsten Apperzeptionsbedürfnisse des menschlichen Auges, und so kommt es, daß in der Tat bei Völkern, zwischen denen gegenseitige Beeinflussung ausgeschlossen ist, dennoch merkwürdige Uebereinstimmung festzustellen ist. Selbst wenn man den Einfluß gewisser Naturformen an all diesen Stellen in Rechnung setzt, bleiben Tatsachen genug, die nur aus gemeinsamer psychologischer Veranlagung ihre Erklärung finden können. Diese Uebereinstimmung ist nun gewiß nicht so absolut, wie manche aprioristisch verfahrenden Aesthetiker annehmen; aber auch der vergleichende Psychologe, der geneigt ist, der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen ihr ganzes Recht zu lassen, wird diese Uebereinstimmungen feststellen müssen. Bei allem Wandel des Landes- und Zeitgeschmackes bestehen auffallende Aehnlichkeiten (besonders bei primitiven Menschen) in der Farbenvorliebe, in der Bewertung gewisser Linearformen, die man auf übereinstimmende psychophysiologische Grundlagen zurückführen muß.

Ich werde im folgenden nun eine ganze Reihe solcher Uebereinstimmungen festzustellen haben, allerdings auch mannigfache Durchkreuzungen. Und zwar scheinen im großen und ganzen die Uebereinstimmungen vor allem auf rein sensorischem Gebiete zu liegen, während die Durchkreuzungen dieser Einheitlichkeit wesentlich von der Hineinmischung assoziativer und auch motorischer Faktoren herrühren (15).

§ 7. Die Psychologie der Farbgebung

Unter den Stilmitteln der Ornamentik stelle ich die Farbe voran und betrachte zunächst, welche ästhetischen Wirkungen von den Hauptwirkungsfaktoren der Farben: Helligkeit, Sättigung und Farbenton ausgehen.

Und zwar rechne ich zu den Helligkeitswirkungen auch jene Erscheinungsweisen der Farbe, die man unter dem Begriff des Glanzes zusammenfaßt und die offenbar die primitivsten ästhetischen Reize abgeben, da sie schon auf Tiere wirken. Man kann z. B. definieren: „Glanz tritt nur an einem Objekt auf, und wird — die Farbe des Gegenstandes an Helligkeit übertreffend — als Licht aufgefaßt, das nicht eigentlich zur Farbe des Gegenstandes gehört“ (Katz). Glänzende Stellen von Gegenständen besitzen einen Helligkeitsüberschuß, der von der Helligkeit ihrer Gegenstandsfarben losgetrennt gesehen wird. Dabei braucht absolut genommen die Helligkeit gar nicht hoch zu sein. Die Vorliebe für helle, besonders glitzernde Gegenstände ist leicht zu belegen. Glitzernde, flimmernde Gegenstände erregen beim Kinde noch früher als bunte die Aufmerksamkeit. In gleicher Weise werden bei fast allen Völkern Diamanten, Gold, Silber, Glas sehr hoch bewertet, wobei allerdings zu dem rein ästhetischen Wert noch der Seltenheitswert hinzukommt. Was ist nun der Grund für das Wohlgefallen an Lichtreizen? Auf den Heliotropismus zurück-

zugreifen geht darum nicht an, weil es sich dabei mehr um eine Wendung zur Wärme als zum Lichte handelt, die allerdings in der Natur meist verbunden sind. Freilich können beim Menschen bei gewissen leuchtenden Farben Wärmeassoziationen mitspielen, sie sind jedoch nicht die Hauptsache. Vielmehr scheint es, daß, wie alle intensiven, nicht überstarken Reizungen von den Organen als angenehm empfunden werden, auch alle Lichtreize an sich reizvoll sind. Sie erregen die Aufmerksamkeit stärker als andere Gegenstände und werden darum begehrt. Zu diesen rein sensorischen Reizen treten reproduktive, assoziative, da sich mit der Helligkeit sehr fest die Stimmung der Heiterkeit verknüpft. Hell und heiter, ernst und dunkel gehören zu den festesten Assoziationspaaren, die es gibt. Daß es sich trotzdem bloß um Assoziationen, nicht um eine innere, apriorische Verwandtschaft handelt, geht daraus hervor, daß die Erscheinung zwar weit, doch nicht universell verbreitet ist. Sie kann durch andere Assoziationen leicht durchkreuzt werden. Wenn manche Völker in Weiß trauern, wenn das Mondlicht als „tot", „matt", wenn das Silber zuweilen als „bleich" im Sinne von etwas Unfrohem, Melancholischem empfunden wird, so haben wir es mit assoziativen Durchkreuzungen einer sehr verbreiteten Assoziation zu tun. Auch der Zeitgeschmack wirkt oft durchkreuzend: Während das Barock im allgemeinen dunkle Farben und tiefe Schatten liebte und die früheren Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts in „brauner Sauce" malten, suchten das Rokoko und der Impressionismus die Helligkeit als Eigenwert, was zum guten Teil reine Modesache war (212).

Diesen assoziativen Wirkungen des Hellen stehen natürlich auch konträre Wirkungen des Dunklen entgegen. Ist das Helle das Heitere, so ist das Dunkle das Ernste, Feierliche, Würdige. Daher bevorzugt die ernste spanische Tracht des 16. und 17. Jahrhunderts durchaus die dunkle Farbe, wie ja auch bei uns das Schwarz die Farbe des männlichen, das Weiß die des weiblichen Feierkleides ist.

Es spielt dabei freilich vielfach auch der Kontrast in die Bewertung der Helligkeitsgrade hinein. In der spanischen Tracht wirkte die weiße Halskrause kontrastbildend, mit der dunklen Farbe des männlichen Fracks kontrastiert das Weiß des weiblichen Festgewandes.

Ein weiterer Faktor für die ästhetische Wirkung der Farbe ist ihre S ä t t i g u n g, d. h. die größere oder geringere Verschiedenheit von dem neutralen Charakter der grauen Farben. Ueber den Gefühlswert der Sättigung ist zu sagen, daß der natürliche Farbengeschmack, wie er sich bei Primitiven und Kindern zeigt, ganz offenbar recht gesättigte Farben bevorzugt. Auch ganz abgesehen vom Kombinationswert der satten Farben haben diese für naive Menschen einen größeren Reiz als „stumpfe" Farben wie Ziegelrot, Lehmgelb, Aktendeckelblau, Schieferblau usw. Daher die „Farbenfreudigkeit" primitiver Kunstwerke, die in Wahrheit vor allem eine Freude an den gesättigten Farben ist. Noch heute zeigt das Landvolk in seinen Trachten, soweit diese nicht von der Stadtkultur „abgestumpft" sind, die Vorliebe für die gesättigte Farbe. Besonders die slavische Landbevölkerung, aber auch die meisten Natur-

völker und die Kinder aller Nationen geben dafür Beispiele zur Genüge.

Freilich zeigt die Geschichte der Künste, daß nicht überall die gleiche Freude an der Sättigung bestanden hat. Im Gegenteil, es offenbart sich, daß die verfeinerte Kultur die satten Farben eher meidet als aufsucht. Denken wir nur an die Männertracht unsrer Tage, in der eigentlich nur in der Krawatte der satten Farbe ein kleiner Raum angewiesen ist! Auch in der Malerei gab es Zeiten, die in „brauner Sauce" oder „Grau in Grau" malten, d. h. die satten Farben möglichst vermieden. Das sind Geschmackswandlungen, die psychologisch schwer auf feste Formeln zu bringen sind. Doch scheint mir gerade der Gegensatz zu dem Farbengeschmack des Primitiven wichtig. Die satte Farbe bekommt durch ihre Verwendung bei primitiven Menschen den Assoziationscharakter des „Bäurischen", „Rohen", „Grellen", „Lauten", „Unvornehmen", so daß der vornehme, der „distinguierte" Geschmack sich davon abwendet. Die Vermeidung der satten Farbe in der Herrenkleidung hängt ohne Zweifel zusammen mit deren Herkunft aus England, wo ja der Stil des Gentleman auch sonst alles Laute, Gewaltsame, Auffallende verbietet.

Aber nicht nur die Sättigungsgrade, auch der Farbton und die Qualität der Farben werden verschieden bewertet. Der harmlose Glaube, man könne durch Experimente den Lustwert einzelner Farben als allgemeingültige Tatsache ermitteln, muß bei einem einzigen Blick auf die Kunstgeschichte zusammenfallen. Da nämlich ergibt sich, daß nicht nur ganze Zeiten und Völker ihre Lieblingsfarben haben, nein, daß jedes Individuum seine Farbenvorlieben hat, die noch dazu im Laufe seines Lebens sich stark abwandeln können! Das Rokoko liebt andere Farben als die Hochrenaissance, die Italiener andere als die Niederländer, ja der junge und der alte Tizian, der junge und der alte Rembrandt haben ganz verschiedene Farbenneigungen. Bedenkt man noch den Einfluß der Mode, die ja jedes Jahr eine oder mehrere „Modefarben" kreiert, so wird man die Hoffnung auf eine allgemeine Formel, in der der Lustwert der Farbentöne festzulegen wäre, aufgeben müssen. Ein irgendwie apriorisch geltender Lustwert der Farben besteht nicht oder ist zum mindesten sehr leicht zu durchkreuzen. Die Aufgabe des Psychologen wird also nicht die vergebliche Suche nach diesem unfindbaren Ziele sein, sein Problem liegt gerade in der Aufdröselung der oft fest verschlungenen Knoten, als welche sich die tatsächlichen Farbenwirkungen erweisen lassen. Er muß zufrieden sein, wenn er wenigstens grundsätzlich die wichtigsten Komponenten dieser Komplexe nachzuweisen vermag.

Dabei sind von vornherein einige nichtästhetische Umstände in Abzug zu bringen, die das Problem beeinflussen. Die häufige Verwendung einer Farbe braucht nicht allein die Vorliebe dafür zu beweisen, auch das Vorhandensein eines guten Pigments kann der Grund der Verwendung sein; so ist z. B. die bequeme Möglichkeit der Ockerfärbung vielfach ein Grund für die Verwendung dieser Farbe gewesen. Ebenso durchkreuzen oft magische und religiöse Beziehungen einzelner Farben ihre

ästhetische Wirkung, und es ist, selbst wenn wirkliche ästhetische Bevorzugung bestimmter Farben nachzuweisen ist, doch oft schwer zu ergründen, ob jener religiöse Wert der Farbe die Ursache oder die Folge ihrer ästhetischen Wirkung ist.

Die Vorliebe für einzelne Farben hat zunächst rein sensorische Gründe. Es wird diejenige Farbe bevorzugt, die das Auge am intensivsten reizt. Das tut vor allem das Rot, und darum ist gerade diese Farbe in sehr vielen Zeiten und Völkern besonders beliebt gewesen. Man wird vielleicht einwenden, daß die Intensität der Reizung schwer zu messen sei: immerhin ist jedoch die unbestreitbare Tatsache, daß die meisten Menschen Rot auf viel größere Entfernungen sehen als Blau oder Grün, doch als eine Intensitätserscheinung anzusehen. Als negativen Beweis darf ich vielleicht noch die von mir selber abstrahierte Beobachtung anführen, daß mein Auge etwas rot-grün-schwach ist, d. h. nicht imstande ist, auf größere Entfernungen Rot zu sehen, im Regenbogen bei flüchtigem Hinblicken nur Gelb und Blau wahrnimmt, und daß ich daher auch nie habe verstehen können, wie andere Leute Rot besonders lustvoll bewerten können: ich bin im Gegenteil von mir aus geneigt, Gelb und Blau als schönste Farben zu nennen, eben weil ich sie intensiver sehe. Für die Allgemeinheit mag jedoch auch der Umstand noch in Betracht kommen, daß Rot in der Natur viel seltener ist als Blau und Grün, daß also das Auge weit weniger abgestumpft ist gegen das Rote. Indessen lassen die neueren Untersuchungen es nicht zu, in größerem Maßstab den Lustwert des Farbtons auf die Beschaffenheit der Linse, die reine Empfindung zurückzuführen. Gewiß können bei einzelnen Menschen auch abnorme Pigmentierung der Linse oder lichtempfindlicher Teile der Netzhaut eine Rolle spielen. Man hat z. B. die Braunfärbung der Linse, eine verbreitete Alterserscheinung, für die Vorliebe für braune Töne in den Spätbildern Tizians haftbar gemacht. Indessen werden die rein sensorischen Werte der Farben durch andere Faktoren sehr leicht durchkreuzt.

Ob die Farben besondere reaktive motorische Wirkungen haben, scheint mir trotz einzelner dahingehender Behauptungen zweifelhaft. Vernon Lee und Armstruther Thompson haben zwar behauptet, daß die Farben bestimmte Einwirkungen auf Atem und Körperhaltung hätten, doch darf das nicht verallgemeinert werden, ebenso wie die gelegentlich bei psychologischen Experimenten beobachteten Aenderungen der Atmung bei Darbietung von Farben bisher nicht als bestimmte Reaktionen zu bestimmten Farbtönen gedeutet werden dürfen.

Außer den sensorischen Faktoren spielen jedoch auch reproduktive Faktoren bei der Farbenbewertung mit, die zum Teil so hohe Allgemeinheit haben, daß sie wirklich an den Farbenreiz als solchen gebunden, nicht erst irradiiert zu sein scheinen. Ich kann natürlich in diesem Zusammenhang nur einige dieser generellen Assoziationen andeuten. So ist die Bewertung von Rot und Gelb als warmer, von Blau und Grün als kalter Farben sehr verbreitet. Der Grund liegt natürlich darin, daß bei Sonnenlicht, also bei Wärme, jene warmen

Töne erscheinen, während die kalten Farben die Schattenfarben sind. In einer in Sonne liegenden Landschaft verstärken sich sofort alle gelben und roten Töne, das Braun, das Grün, das Weiß, alles scheint einen goldenen Glanz zu haben, während bei Schatten stets ein stumpfes Blau hervorkommt. Ebenso erklärt sich die „beruhigende" Wirkung der grünen Farbe aus ihrem Vorkommen in der Natur, in Wald und Wiesen, die schon durch andere Umstände als durch ihre Farbe nervenberuhigend wirken. Wie selbst ganz äußerliche und törichte Assoziationen in die ästhetische Bewertung hineinspielen können, mag die Wirkung der Redensart von der „Neidfarbe" Gelb erweisen. Tatsächlich hat diese in Nichts sachlich begründete Phrase die Lustbewertung des Gelben stark beeinflußt, in unserem Kulturkreis wenigstens, während andere Kulturen, wie die ostasiatische, die jene unsinnige Assoziation nicht haben, das Gelbe gerade besonders bevorzugen. — Eine andere weitverbreitete Assoziation ist die des „Reinen" und „Unreinen", da starke Beimischungen von Grau die Vorstellungen einer „schmutzigen" Farbe nahelegen.

Besonders Goethe hat in seiner Farbenlehre der „sinnlich-sittlichen Wirkung" der Farbe ein wertvolles Kapitel gewidmet. Er scheidet allerdings nicht scharf genug zwischen sensorischer Wirkung und assoziativer und motorischer, doch bieten seine geistvollen Beobachtungen Handhaben genug, die von ihm aufgedeckten Tatbestände noch weiter unter diesen Gesichtspunkten zu analysieren. Er unterscheidet Farben der Plusseite (Gelb, Rotgelb, Gelbrot), die regsam, lebhaft, strebend stimmen, und Farben der Minusseite (Blau, Rotblau und Blaurot), die zu einer „unruhigen, weichen und sehnenden Empfindung" stimmen.

Natürlich ist jedoch die Gefühlswirkung der einzelnen Farbe nicht bloß als isolierter Faktor in Rechnung zu setzen, es ist vielmehr zu bedenken, daß die Farben meist in K o m b i n a t i o n e n vorkommen, daß daher nicht die einzelne Farbe, sondern die Kombination bewertet wird, daß auch die Bewertung der einzelnen Farbe von diesen Kombinationswirkungen beeinflußt wird.

Indessen zeigt eine Betrachtung der Kunstgeschichte, die allein Aufschluß über die Farbenwerte geben kann, daß die Bewertung der Kombinationen ebenso geschwankt hat wie die der einzelnen Farben. Wie jede Zeit und jedes Volk s e i n e Farbe hat, so haben sie auch ihre Farbenkombinationen. Ein Versuch, gewisse Kombinationen als Normalwerte hinzustellen, ist zum mindesten vor sehr große Schwierigkeiten gestellt. Es gibt keine noch so abweichende Kombination, die die Gewohnheit nicht heiligen könnte. Auch muß die Tatsache zu denken geben, daß wir in der Natur Kombinationen ertragen, ja schön finden, die wir in der Kunst als unerträglich abweisen würden. Auf einer Sommerwiese stehen die „unmöglichsten" Farbentöne zusammen, und wir empfinden sie als Wohlklang, nicht als Dissonanz.

Zwei Probleme sind es vor allem, die sich an die Farbenkombination knüpfen. Das erste möchte ich formulieren: Gibt es trotz aller Durchkreuzungen dennoch gewisse Kombinationen, die so durchgehend bevorzugt werden, daß man ihnen einen allgemein menschlichen „apriori-

schen" Charakter zuschreiben kann? Und zweitens: Welchen Faktoren ist dieser apriorische Charakter physiopsychologisch zuzuweisen, resp. welche Faktoren vermögen es, ihn zu durchkreuzen?

Bekanntlich ist die erste Frage vielfach bejaht worden, indem man in der Tat bestimmte Kombinationen als normhaft hingestellt hat. Und zwar hat man die sogenannten „kleinen Intervalle" und die „großen Intervalle" als besonders wohlgefällig zu erweisen gesucht.

Auf die Tatsache, daß kleine, aber übermerkliche Farbendifferenzen dem Auge gefallen, hat besonders Brücke hingewiesen. Indessen darf man derartige kleine Intervalle kaum als Kombinationen ansehen, sondern es handelt sich hier um eine einheitliche, nur variierte Apperzeption (204).

Anders stehts mit den „großen Intervallen". Es wird behauptet, daß es ein Gefälligkeitsmaximum bei gewissen, in weitem Abstand voneinanderliegenden Farben gäbe, womit dann zugleich der mißfällige Eindruck bestimmter, zwischen diesen Nah- und Fernpunkten des Wohlgefallens liegender Qualitäten zusammenhinge. Ueber das Gefälligkeitsmaximum selbst jedoch schwanken die Angaben. Die einen, voran Goethe, lassen das Lustmaximum mit der Komplementärfarbe zusammenfallen, andere, Wundt an der Spitze, nehmen zwei Maxima für das Lustgefühl an. Man legt das Stadium des Gefallens auf solche Farben, die weit genug von der Normalfarbe entfernt sind, um sich als selbständige Farben behaupten zu können, andererseits doch weit genug von der eigentlichen Komplementärfarbe abliegen, daß gewisse beeinträchtigende Nebenwirkungen ausgeschaltet bleiben. Denn bei der Komplementärfarbenverbindung machen sich sukzessive Kontrastwirkungen und Randkontraste ungünstig bemerkbar. Aehnlich wie Wundt urteilen v. Bezold und Lehmann (203, 213).

Um diesen Widerspruch zu erklären, hat bereits Wundt auf die Möglichkeit einer verschiedenen Apperzeption hingewiesen. Er meint, daß die betreffenden Autoren zwischen zwei Einflüssen schwankten. Der eine sei der Farbenkontrast, der in seiner eigentlichen, simultanen Form am reinsten und zugleich am wenigsten störend für die Einzelwirkungen der Farben bei möglichst fixierendem Blick wirksam werde. Hier liegt das Schwergewicht auf der stärksten Hebung jeder einzelnen Farbe und demzufolge auch ihres Gefühlstons. Dort jedoch, wo man das Lustmaximum nicht auf den Komplementärgegensatz legt, bestimmt die Kombination als solche, relativ unabhängig von den nebenbei vorhandenen Gefühlstönen der Einzelfarben, das ästhetische Elementargefühl, das demnach hier allein im eigentlichen Sinne als Harmoniegefühl in Anspruch zu nehmen wäre. Das Gefühl der Farbenharmonie ist in diesem Falle ein Totalgefühl, in das die einzelnen Farbengefühle als Harmoniegefühle eingehen, ohne daß darum jenes als eine bloße Addition dieser betrachtet werden darf (Wundts Physiol. Psych. III. 149. 5. Aufl.).

Es scheint mir mit Recht hier auf eine verschiedene Apperzeptionsmöglichkeit verwiesen zu sein: eine isolierende oder sukzessive oder eine komplexe oder simultane Apperzeption, wie wir sie ähnlich bereits

beim Hören von Tonverbindungen nachweisen konnten und sie bald auch bei der Besprechung der Linear- und Flächenformen wiederfinden werden.

Neben den Zweierkombinationen hat man auch die Triaden untersucht und als Prinzip für die Zusammenstellung die Forderung erhoben, daß die Verwandtschaft von A und B nicht größer sein solle als die zwischen B und C und zwischen A und C, weil sonst unbedingt eine der Farben zu stark hervortreten würde und die beiden andern als Paar angesehen werden müßten. Ganz so schematisch ist nun die große Kunst nie verfahren, vielmehr lassen sich mancherlei abweichende, individuell schwankende Dreierverbindungen aufzeigen. So verwandte Paolo Veronese mit Vorliebe die Trias: Purpur, Gelb, Cyanblau, und eine andere: Karminrot, Gelbgrün, Ultramarin ist bei den Malern des Cinquecento in besonderer Gunst gewesen. Helmholtz hat auf die Trias Rot, Grün, Violett hingewiesen.

Alle Versuche, durch Experimente in diesen Dingen zu Normen zu gelangen, sind zum Scheitern verdammt. Auch das großzügige Unternehmen W. Ostwalds, die Farbentöne exakt festzulegen und unter Berücksichtigung des unbunten Anteils der Farben zu neuen „Gesetzen" der Farbenharmonie vorzudringen, wird, so hoch man auch seine praktische Zukunft einschätzen mag, doch nie dahingelangen, eindeutige ästhetische Gesetze für die Farbwirkung festzulegen. Die Kunstübung aller Zeiten und Völker offenbart, welch unendlichen Schwankungen auch alle Kombinationen unterliegen. Das einzige, was man als Uebereinstimmung etwa festhalten könnte, wäre ein gewisses Streben nach Totalität, das schon Goethe hervorgehoben hat. In meiner „Psychologie der Kunst" habe ich versucht, auch physiologisch, aus den chemischen Vorgängen in der Netzhaut, dies Bedürfnis nach Ergänzung und Totalität zu erklären (15).

Neben den Farben an sich kommt jedoch auch ihre räumliche Verwendung als ein Ingrediens ihrer Gesamtwirkung in Betracht. Es ist nicht gleichgültig, wo und in welchem Flächenumfang eine Farbe verwandt wird. Neuere Untersuchungen auf experimentellem Wege, wie sie besonders Münsterberg und Meumann veranlaßt haben, sind zwar weit davon entfernt, allgemeingültige Gesetze zu liefern, bieten jedoch an sich nicht uninteressantes Material. So fand z. B. Meumann, daß man eine mißfällige Farbenkombination wohlgefällig machen könne, wenn man durch Abdecken eine der beiden Komponenten schmäler macht als die andere. Oder er fand, daß jede mißfällige Kombination von zwei Farben wieder wohlgefällig werden kann, wenn man ein schmales Band entsprechend ausgewählter Farben, die Meumann Vermittlungsfarben nennt, einlegt (13, 14).

Fassen wir kurz zusammen, was über die psychologische Wirkung zu sagen ist, so ergibt sich zunächst, daß übereinstimmend von allen primitiven Menschen glänzende, leuchtende, gesättigte Farben besonders lustvoll bewertet werden, und daß auch von den einzelnen Farbtönen in der Regel die am intensivsten wirkenden bevorzugt werden. Diese Tatbestände werden jedoch auf das mannigfachste

durchkreuzt, vor allem durch assoziative Einwirkungen. Jene rein sensorischen Reize sind nirgends so stark, als daß nicht Gewöhnungen und Moden sie ganz umstoßen könnten. So erhalten wir für die Farben ein ähnliches Bild wie für die Töne in der Musik. Es gibt gewisse allgemein menschliche Tatsachen, die zum Ausbau eines natürlichen Ton- oder Farbensystems führen können; indessen ist es keineswegs notwendig, um ästhetische Wirkungen zu erzeugen, daß diese sensorischen Grundlagen gewahrt bleiben: im Gegenteil, vor allem die Gewohnheit vermag jeden Gebrauch ästhetisch zu weihen.

§ 8. Psychologie der Linear- und Flächenformen

Neben den Farben sind es vor allem Linien- und Flächenformen, die von der Ornamentik verwandt werden, während Tiefenwerte weniger in Betracht kommen. Auch wo von Natur dreidimensionale Inhalte in die Ornamentik einbezogen werden, sind sie in der Regel linear und flächig gegeben, ja noch bis auf den heutigen Tag strebt die „dekorative" Malerei nach möglichster Zweidimensionalität. Die Vermeidung der Tiefendimension mag bei Primitiven zunächst ihren Grund in der Schwierigkeit der Perspektive haben, indessen hat diese Not auch ihre Vorzüge, nämlich die größere Uebersichtlichkeit der Fläche, da die dritte Dimension das Bild oft störend kompliziert. Aus diesem Grund wird die Zweidimensionalität auch dort beibehalten, wo technische Schwierigkeiten für Darstellung der dritten Dimension nicht bestehen.

Unter den in der Ornamentik verwandten Raumformen, also vor allem den Linien und Flächen, unterscheide ich zunächst reine Raumformen und imitative oder Bedeutungsformen. Der Sinn ist leicht einzusehen und vergleicht sich dem Unterschied zwischen reiner und Bedeutungs-(Text-)musik. Im ersten Falle werden die Linien nur als Linien, im zweiten Falle als Träger einer Bedeutung, etwa als Umrißlinien eines Tier- oder Menschenkörpers apperzipiert. Der Unterschied ist keineswegs objektiv gesichert, sondern wurzelt im Subjektiven. Man kann die meisten reinen Linien als Bedeutungen auffassen. (So wenn man z. B. eine gewundene Linie als Schlange oder Pflanzenranke deutet.) Man kann aber auch den Kontur gegenständlicher Darstellungen bloß als Linienornament erleben, wozu eine in der Gegenwart sehr verbreitete Anschauungsweise stark hinneigt. Oft kann nur unser Wissen um die Entstehung eines Kunstwerks darüber Aufschluß geben, ob die Linien und Flächen eines Bildes als reine Raumformen oder als Bedeutungsformen gemeint sind. Es wird noch davon die Rede sein, daß besonders viele Ornamentalformen der bildenden Kunst als imitativ, nicht etwa als „reine" Formen anzusehen sind.

Ich beginne mit der psychologischen Erklärung der „reinen Anschauung", obwohl sie historisch keineswegs am Anfang steht, vielmehr neben dem „geometrischen Stil" vieler Völker andrerseits wieder Ornamente stehen, die auf prähistorische Zeiten zurückgehen, durchaus für einfühlende Apperzeption geschaffen und eine unruhige Mannigfaltigkeit zu suchen scheinen.

Alle Formen nämlich, die allein oder doch nebenbei auf die reine An-

schauung, die reine Rezeption, zu wirken suchen, sind dadurch kenntlich, daß sie vereinfachen, daß sie ein möglichst einfaches und übersichtliches Bild abzugeben streben. Auch wo eine Mannigfaltigkeit gesucht wird, strebt man, sie gleich zu einer Einheit zu binden. Das alte Prinzip von der Einheit in der Mannigfaltigkeit ist also hier, für die Formen der reinen Rezeption, sehr am Platze, während es, wie wir zeigen, für andere ästhetische Erlebnisformen längst nicht so ungezwungen anwendbar ist. Die Klarheit, leichte Erfaßbarkeit einer Flächengliederung wird als besonderer Wert empfunden. Die Linie wird nicht als etwas Werdendes erfaßt, wie in der Einfühlung, sondern als Vollendetes, ja oft überhaupt nicht als Linie, sondern als Kontur oder Glied einer Fläche. Man nehme etwa die Fassade von San Miniato in Florenz als Beispiel und vergleiche sie mit nordisch-gotischen Domfassaden. Dort alles ruhige, statische Gliederung der Fläche, hier alles unruhig bewegte, werdende Kraft. Wir haben damit bereits die Stilarten genannt, die den Gegensatz zwischen reiner Anschauung und Einfühlung aufs stärkste ausgeprägt haben, und die man neuerdings, unter Zurücksetzung der ursprünglichen historischen Bedeutung dieser Begriffe, als Klassik und Gotik in einem universellen, überhistorischen Sinne einander entgegenstellt. Der klassische Stil arbeitet auf die reine Anschauung hin, der gotische auf die belebende, dynamische Einfühlung.

Wenn sich auch die Bedeutungsformen ohne weiteres auf den reproduktiven Faktor des ästhetischen Genießens zurückführen lassen, so ist die psychologische Beurteilung auch der unzweifelhaft „reinen" Raumformen nicht so einfach. Hier besteht nämlich eine doppelte Möglichkeit. Man kann diese Raumformen als Gliederung der Fläche auffassen, sie nicht gesondert nebeneinander apperzipieren, sondern simultan, als Teil eines Ganzen, als ruhende Gegebenheit. Oder aber man kann diese Linien auch verselbständigen, sie nicht nebeneinander, sondern nacheinander, diskursiv apperzipieren, wobei sich dann statt des ruhenden Seins eine Bewegung ergibt, die in die Linien hineinverlegt wird. Im ersteren Falle handelt es sich um Vorzüge der sensorisch-intellektuellen Rezeption, im zweiten Fall um das reaktive Erleben, die „Einfühlung", die wesentlich motorisch ist. Dieser Ausdruck scheint sich einzubürgern, obwohl er psychologisch nicht ganz korrekt ist. Die erste Art der Linienbildung hat man dieser als „Abstraktion" (Worringer) gegenübergestellt. Indessen sagt dieser Ausdruck höchstens über die Entstehung solcher reinen Formen etwas aus, obwohl auch dafür das Wort oft irreleitend sein kann; eine Erklärung der ästhetischen Apperzeptionsweise ist damit nicht gegeben. Eher könnte man diese Art des ästhetischen Erlebens als die der reinen Anschauung der Einfühlung gegenüberstellen, wenn nicht der Begriff der Anschauung etwas abgegriffen wäre. Immerhin werde ich diesen Unterschied der reinen Anschauung und der Einfühlung festhalten, da er in der Tat ein Grundunterschied der ästhetischen Apperzeptionsweise ist und für die Ausbildung ganzer Stile fundierend gewesen ist. Es scheint, daß nicht nur einzelne Menschen, nein daß ganze Zeiten und Rassen sich in dieser Hinsicht verschieden verhalten, und

wir werden darin eine Parallele finden für die musikalische Apperzeption, die sich auch entweder simultan (anschaulich) oder sukzedierend (einfühlend) verhielt und damit Stilunterschiede schuf, die bezeichnender Weise mit denen der bildenden Kunst räumlich und zeitlich zusammenfallen (15 I, 198, 229, 243).

Die Formen, die der reinen Anschauung entgegenkommen, bilden besonders zwei Stiltendenzen aus: einerseits die Reduktion der Motive auf möglichste Einheitlichkeit und Einfachheit, zweitens die Vervielfältigung eben dieser so reduzierten Motive. Es vergleichen sich diese Stilmittel mit denen der musischen Künste, etwa der rhythmischen Gliederung, die ebenfalls einerseits die Reduktion der Mannigfaltigkeit auf eine einfache Einheit war, andrerseits durch Wiederholung dieser Einheit wieder eine neue Mannigfaltigkeit gewann.

Die Vereinfachung der Motive besteht vor allem in einer zahlenmäßigen Beschränkung der Linien auf einige wesentliche, zweitens aber, wenn auch nicht so konsequent, auf eine Zurückführung der gerundeten Formen auf gradlinige. Daß dafür die verschiedenartigsten Herstellungsumstände mitwirkend waren, mag hier dahingestellt sein. Hauptsache bleibt an diesem Zusammenhang die Erklärung der Vorzüge solcher Gebilde für den ästhetischen Genuß.

Wir gehen auch hier wieder von der Grundanschauung aus, daß diejenigen Eindrücke am höchsten bewertet werden, die ein Maximum an Erleben durch ein Minimum von psychologischer Anstrengung vermitteln. Darin liegt der Reiz der Gliederung einer Fläche durch wenige, einfache Linien. Und damit hängt auch zusammen die Bevorzugung der geraden Linie vor der gekrümmten. Mögen auch einzelne krumme Linien, Kreise, Halbkreise usw. nicht schwerer zu apperzipieren sein als Dreiecke oder Quadrate, so lassen sich die krummen Linien doch in größerer Zahl als Gliederung von Flächen nicht so leicht verwenden, weil die Parallelität bei ihnen nicht in der gleichen Weise durchführbar ist wie bei den Geraden. Diese lassen sich in den beiden Hauptrichtungen in einem Koordinatensystem in sehr klare und einheitliche Beziehungen miteinander bringen, die es dem Geist gestatten, sie als Einheit zu apperzipieren.

Zu diesen beiden Vereinfachungen tritt als dritte noch die symmetrische Anordnung. Gewiß kann man für deren Verwendung praktische Gründe anführen, da man Geräte, Waffen usw. schon aus Gründen des Gleichgewichts symmetrisch bilden mußte; man kann auch darauf hinweisen, daß in der Natur, bei Tieren, Pflanzen usw. symmetrische Formen zu beobachten sind, so daß die Symmetrie als Kunstform naturalistisch-imitativen Ursprung hätte. Indessen reicht das nicht aus. Niemals würde die Symmetrie in dieser Weise künstlerisch ausgebaut worden sein, wenn sie nicht für die ästhetische Apperzeption besondere Vorzüge geboten hätte. Die symmetrische Anordnung kommt nämlich auch unsrer Organisation entgegen, da auch unser ganzer sensorischer wie reaktiver Apparat um eine Vertikalachse angeordnet ist. Daher kommt es denn, daß wir eine Figur, die sich um eine Horizontalachse symmetrisch gruppiert, gar nicht als symmetrisch empfinden. Vor einem in

einem See sich spiegelnden Schlosse kommt uns keinerlei Symmetrie zwischen Schloß und Spiegelbild zum Bewußtsein. Wieweit dabei motorische Faktoren ins Spiel treten, wie Mach, Sully und andere behaupten, scheint uns noch nicht sicher zu beurteilen. Tatsache ist, und Beobachtungen an Blinden bestätigen es, daß man auch durch Tasten Symmetrie wahrzunehmen vermag. Stärker als das motorische Element scheint mir jedoch die intellektuelle Erfassung des Gegebenen für das ästhetische Wohlgefallen in Betracht zu kommen, wie überhaupt die „reine Anschauung" stark intellektuell bedingt ist, im Gegensatz zur Einfühlung, bei der der Intellekt oft gerade ausgeschaltet, überwältigt wird, und nicht die Klarheit, sondern die Unklarheit gesucht wird (241).

So mannigfach sich die reaktiv-motorische Apperzeption mit der rezeptiv-anschaulichen auch k r e u z t, so ist sie doch ihr im Prinzip entgegengesetzt, vor allem dadurch, daß sie nicht simultan, sondern sukzessiv aufnimmt. Die Anschauung ergreift möglichst ihr Bild als Einheit mit einem Blicke, und empfindet es als höchsten ästhetischen Reiz, wenn eine solche Apperzeption durch den Gegenstand ermöglicht ist. Die Einfühlung (wenn ich die motorische Erlebnisweise kurz so bezeichnen kann) „tastet" dagegen die Linien einzeln mit dem Blicke ab, ahmt sie innnerlich nach, setzt sie um in ein diskursives Nacherleben. Das Ich genießt die eigne Tätigkeit (Lipps) und sucht daher solche Gegenstände, die ihm ein Höchstmaß an Betätigung gestatten. Es wird daher nicht von dem Oekonomieprinzip, sondern von dem der Verschwendung beherrscht. Die Einfühlung will sich möglichst leidenschaftlich ausleben, sie braucht keine Schranken und keine Begrenzung, zum mindesten nicht in dem Maße, wie die Formen der reinen Anschauung (12).

Die Psychologie der motorischen Apperzeption ist erst neuerdings stärker beachtet worden. Zunächst hat man freilich die Einfühlung als rein psychisches Erlebnis, ohne jede Einbeziehung motorischer Faktoren zu begreifen gesucht (Lipps); indessen haben neuerliche Untersuchungen doch die wesentliche Anteilnahme motorischer Faktoren erwiesen; wenn sie auch naturgemäß beim „motorischen" Typus stärker hervortreten als beim „Visuellen" oder beim Auditoriker, so ist doch eine gewisse Beteiligung motorischer Zentren für alle Menschen anzunehmen, soweit sie überhaupt in dieser Weise apperzipieren.

Es liegt schon in der ganzen Beschreibung des aktiven Verhaltens bei dieser Apperzeption, daß es sich nicht um eine rein psychische Aktivität handeln kann, da alle Aktivität auf der Mitwirkung körperlicher Prozesse beruht, ja auch die scheinbar rein psychische Aktivität des Denkens z. B. doch der Mitarbeit der Kopfmuskeln als wesentlicher Faktoren nicht entraten kann, alles Aktivitätsbewußtsein ein Muskelbewußtsein ist. (James.)

Man versuche nun selber eine Linie in der angegebenen Weise diskursiv zu erleben, sie mit den Augen abzutasten, sie innerlich nachzuahmen, kurz sich „einzufühlen". Man wird sehr bald innewerden, daß dabei nicht bloß Innervationen der Augenmuskeln, sondern auch der gesamten Gesichtsmuskeln, ja des ganzen Körpers eine Rolle spielen, und daß sogar die Atmung dadurch beeinflußt wird. Viel beachtet worden sind

in der neueren Literatur vor allem die Selbstanalysen von Vernon Lee und Armstruther Thompson, die in der Tat das radikalste Selbstzeugnis ausgesprochener Motoriker darstellen, das wir besitzen, und einen Paradefall für das motorische Erleben abgeben (233, 234, 235).

Da nun, wie gezeigt, die psychologische Tendenz des nacherlebenden, einfühlenden Kunstgenießens ein dem anschauenden entgegengesetztes ist, so kann nicht verwundern, daß auch die Formen, die es aufsucht, jenem entgegengesetzt sind. Lag bei der Vereinigung von Einheit und Mannigfaltigkeit für die Anschauung der Nachdruck auf der Einheit, so sucht die Einfühlung gerade umgekehrt vor allem die Mannigfaltigkeit, oft so sehr, daß die Einheit ganz zurücktritt. Die Einfühlung strebt in ihrer äußersten Konsequenz nach Verwirrung, Rausch. Daher besteht sie nicht darauf, alle Stilformen auf möglichste Einfachheit und Einheitlichkeit zurückzuführen, sondern gefällt sich gerade in der Bewegtheit. Das vereinheitlichende Prinzip ist nicht das der Gleichheit, sondern das der Kontinuität, also ein sukzedierendes, kein simultanes. Die Einfühlung will den Wechsel, nicht das Beharren und die Ruhe.

Aus diesem Grunde aber kommt dieser Art der Apperzeption die krumme Linie weit mehr entgegen als die gerade, da sie das ausgleichende Prinzip der Parallelität lange nicht im gleichen Maße beansprucht, wie der Anschauungsstil. Statt der Vorliebe für den rechten Winkel hat diese Art des Erlebens eine Neigung für geschmeidige Biegungen, unmerkliches Verlaufen oder gar eine Bewegung ohne Absehen und Ende, die ins Unendliche zu verlaufen strebt.

Alles in allem ergibt sich, daß, wie bei den Farben und auch bei den Elementarformen der musischen Künste, gewisse Grundformen des linearen Stils bei vielen Völkern eine durchgehende Uebereinstimmung zeigen, die sich aus übereinstimmender Veranlagung des Organismus erklärt. Dazu gehört eine gewisse Vereinfachung der Formen, die rhythmische und symmetrische Gliederung usw. Indessen gabelt sich die Entwicklung oberhalb dieser Grundlagen je nach der mehr zur simultanen oder sukzedierenden Apperzeption gehenden Anlage des Genießenden. Aehnlich wie wir in der Musik eine simultane und eine sukzedierende Aufnahme feststellen konnten, so kann man das auch in der Linearkunst, und aus diesen Gegensätzen heraus vermochten wir solche fundamentalen Stilunterschiede abzuleiten, wie sie im „klassischen“ und „gotischen“ Stils sich ausgebildet haben.

§ 9. Dreidimensionale Formen in der Ornamentik

Neben Farben und Flächenformen verwendet die Ornamentik auch plastische, d. h. dreidimensionale Formen. Diese Formung bewegt sich nicht bloß auf der Oberfläche der zu schmückenden Gegenstände, sondern bedeutet in der Regel eine Umgestaltung des Gegenstandes selbst. Sie betätigt sich nur selten als Körperschmuck, obwohl gelegentlich auch plastische Umformungen des Körpers vorkommen (Pressung der Kopfform bei den Peruanern, Einschnürung der Füße bei den Chinesinnen, der weiblichen Taille bei den Europäern) — ihr Haupt-

gebiet ist der Geräteschmuck, vor allem die Keramik, bei denen sich die dreidimensionale Form am freisten betätigt.

Diese Gestaltung ist natürlich ebenfalls nicht von rein ästhetischen Gesichtspunkten eingegeben. Vieles, was allerdings rein ästhetischen Wert erhält, diente ursprünglich praktischen Zwecken. So ist z. B. vieles, was sich scheinbar dem betrachtenden Auge als Symmetrie darbietet, nur dem bloß praktischen Bedürfnis nach Gleichgewicht entsprungen. Wenn man Töpfe oder Kannen so gestaltet, daß sie symmetrisch wirken, so ist die Symmetrie der Silhouette nur eine natürliche Folge des Strebens nach Gleichgewicht. Ebenso ist bei den meisten Geräten, Waffen usw. das Gleichgewicht eine praktische Forderung, die die Symmetrie nach sich zieht, die dann ihrerseits ästhetische Werte zur Folge hat.

Die dreidimensionale Formung gestaltet im Hinblick auf sehr verschiedene ästhetische Wirkungen.

Zunächst natürlich wieder auf sensorische! Diese aber sind keineswegs bloß optische, sondern auch taktile. Nicht nur das betrachtende Auge, auch die abtastende Hand will genießen. Man hat festgestellt, daß Blinde ein feines Gefühl für Symmetrie haben. Aber auch beim Sehenden empfindet die Hand mehr, als sich das Individuum oft bewußt wird. Bei der Gestaltung der Griffe von Schwertern und Kannen redet die tastende Hand stark mit.

Natürlich aber fordert auch das Auge sein Recht. Es verlangt eine charakteristische Silhouette und zwar nicht nur von einer Seite, sondern von vielen, womöglich allen Seiten. Darin nämlich geht die spezifisch-plastische Aufsicht über die zweidimensionale hinaus, daß sie mehrere Gesichtspunkten gerecht wird.

KAPITEL II. DIE BAUKUNST

§ 1. Der spezifische Charakter der Baukunst

Wenn man will, kann man die Architektur eine Sonderform der Ornamentik nennen (wie etwa die Keramik), denn in der Tat kehren die hauptsächlichsten Stilformen der übrigen Ornamentik in ihren Werken wieder. Indessen hat seit alters die besondere Bedeutung der Architektur dazu geführt, sie als selbständigen Kunstzweig anzusehen. Das ist jedoch außerdem dadurch gerechtfertigt, daß wenigstens bei vielen Bauten ein ganz neues psychologisches Erlebnis erscheint, die künstlerische Gestaltung des Raumes, speziell des Innenraums. Ist es zur Not möglich, einen antiken Tempel seinem Aeußeren nach als ein ornamental gestaltetes Haus anzusehen, wie man eine geschnitzte Truhe als einen ornamental gestalteten Kasten ansieht, so treten für die Ausgestaltung des Innenraums Wirkungen ins Spiel, die in der übrigen Ornamentik fehlen: das Erleben des dreidimensionalen Raumes, des Raumes, der nicht nur Länge und Breite, der auch Tiefe hat. Dieses Raumerlebnis geht nicht mehr ein in den Begriff des Schmucks. Gestaltung eines Innenraums ist nicht Schmuck

eines bereits vorhandenen Dings, sie ist selbständige Schöpfung, wenn gewiß auch der Zweckgedanke nicht ganz fehlt. Hier sind Kräfte am Werke, denen der sekundäre Charakter des Schmückens fehlt, diese Kräfte sind selbständige Gestaltungen, die daher die Baukunst hinausheben über die bloß schmückenden Künste. Der praktische Zweck, der auch bei der Innengestaltung ursprünglich vorhanden war, tritt ganz zurück gegen ein spezifisch ästhetisches Wollen, das sich frei entfaltet. Niemals sind die vielschiffigen Innenräume gotischer Münster, niemals der Kuppelbau von St. Peter, niemals das Treppenhaus des Würzburger Schlosses aus praktischen Zwecken herzuleiten.

Trotzdem bleibt für sehr viele Bauten die Vereinigung von Zweck und ästhetischem Wollen ein gewichtiges Problem.

§ 2. Die Vereinigung von Zweckgedanken und ästhetischer Wirkung

Insofern als die Architektur einerseits ein Gebäude zu schaffen hat. das mehr oder weniger praktischen Zwecken dient, andrerseits aber auch rein ästhetische Eindrücke zu erwecken strebt, geht sie mit den ornamentalen Künsten zusammen, bei denen ja auch der ästhetische Wille stets mit dem praktischen Willen sich in Eins zu setzen hatte. Zur Baukunst pflegt man freilich in der Regel nur solche Werke zu rechnen, in denen die ästhetische Wirkung stark überwiegt. Immerhin liegt eins der wichtigsten Probleme aller Architektur im Ausgleich zwischen Zweck und ästhetischer Wirkung.

Wie in allen Künsten kann diese Vereinheitlichung zwischen außerästhetischem und ästhetischem Charakter so erreicht werden, daß sie beide in Harmonie gebracht werden, oder daß das Außerästhetische ganz ausgeschaltet wird. Beide Wege sind auch in der Architektur beschritten worden.

Die außerästhetischen Zwecke, denen ein Bauwerk dienen kann, kann man in sakrale und profane einteilen. Von diesen stellen die sakralen insofern einfachere Probleme, als sie bei ihrer geringeren praktischen Bedeutung sich viel leichter mit den ästhetischen Wirkungen vereinigen ließen. Was die Religion von einem Gebäude heischte, war entweder, daß es einen würdigen Wohnraum für die Gottheit oder daß es einen würdigen Raum für die Kulthandlungen oder die Versammlung der Gläubigen böte. Alle diese Zwecke sind verhältnismäßig leicht mit dem ästhetischen zu vereinen, ja sie involvieren bereits die ästhetische Wirkung. Infolgedessen hat sich seit den ältesten Zeiten die religiöse Architektur viel freier entfalten können als die profane. Bei der Elastizität religiöser Vorstellungen war es leicht, die sakralen Zwecke mit ästhetischen Formen in Einklang zu setzen, ja die religiösen Dinge ordnen sich vielfach ganz ästhetischen Forderungen unter. Die religiösen Vorstellungen als auf eine transzendente Ueberwelt bezogen, sind in ihrer irdischen Vertretung ziemlich amorph, vielfach Schöpfungen der Kunst. Wie die Statue der Gottheit nicht nach einer realistischen Vorstellung von der Gottheit, sondern die Vorstellung nach der Statue geformt wird, so formen sich vielfach religiöse Kulte

Tafel I
Die Paulskirche in Rom

Phot. Dr. F. Stoedtner

Tafel II

Der Prager Dom. Blick vom Umgang in den Langchor

und Gebräuche nach dem Tempel, nicht umgekehrt. Infolgedessen war es nicht schwer, religiöse Zwecke mit den ästhetischen in Einklang zu bringen.

Bedeutend schwieriger ist es für den Baukünstler, profane, d. h. in der Regel weit realere Zwecke mit den ästhetischen Forderungen zu vereinen. Es gelingt noch am leichtesten, wenn die profanen Zwecke selber ästhetischen Charakter haben, wie etwa das Repräsentationsbedürfnis des Fürsten. Derartigen Bedürfnissen hat ebenfalls die Kunst gern Rechnung getragen, und die Prunkgebäude fürstlicher Macht legen davon Zeugnis ab. In solchen Fällen vollzieht sich die Vereinigung ähnlich wie bei den sakralen Zwecken: nur jenen praktischen Zwecken wird genug getan, die an sich ästhetischen Charakter haben, die übrigen werden ausgeschaltet. In den Palästen der Barockzeit z. B. ist alles, was an des Lebens Not und Mühe gemahnt, verschwunden; das ganze Leben scheint nur ein einziges Fest ästhetischen Charakters, und ihm zu dienen schafft der Baumeister ein angemessenes Haus.

Weit schwieriger ist es, die mannigfachen, oft widerästhetischen Zwecke des täglichen Lebens mit den Forderungen des Schönen zu vereinen. Man hat nun neuerdings eine solche Einigung unter der Formel versucht, daß das wahrhaft praktische zugleich das wahrhaft Schöne sei. Man hat zu erhärten gesucht, daß die volle Sachlichkeit an sich ein ästhetisches Moment einschlösse. Infolgedessen hat man sich unter Verzicht auf jeden Schmuck bemüht, nur Zweckformen zu gestalten, und unter diesem Gesichtspunkt sind eine ganze Reihe von Brücken, Bahnhöfen, Warenhäusern angelegt worden. Sieht man freilich genauer hin, so bemerkt man doch, daß nicht bloß der nackte Zweckgedanke in diesen Dingen gewaltet hat, sondern daß stets auch in sie eine Menge von Formungen eingehen, die wesentlich ästhetischer Natur sind. Man mag den Eiffelturm, den Frankfurter Bahnhof, das Warenhaus Wertheim zunächst als Zweckbauten ansehen, es steckt doch auch in ihnen ein starkes ästhetisches Wollen. Nicht nur, daß sie die ornamentalen Grundformen der rhythmischen Gliederung, der Symmetrie usw. aufweisen, in der ganzen Anlage tritt das Bedürfnis hervor, gewisse Zweckgedanken möglichst klar zum Ausdruck zu bringen und so ebenfalls ästhetisch zu wirken. Während also der Barockpalast durch möglichste Zurückdrängung praktischer Zwecke ästhetisch zu wirken sucht, wird hier die ästhetische Wirkung gerade durch bewußte Betonung des Zweckgedankens, also eine Ineinssetzung von praktischem und ästhetischem Wollen erreicht (251).

§ 3. Die Elemente des Hausbaus und ihre ästhetische Wirkung

Daß das Haus eine so ganz besondere ästhetische Ausgestaltung gefunden hat, beruht psychologisch auf seinen besonderen Beziehungen zur Individualität des Menschen. Das Haus ist zunächst nach außen die sichtbare Repräsentation der menschlichen Persönlichkeit im weitesten Sinne, ihrer Machtsphäre. Es ist gleichsam verwachsen mit

ihm. Man braucht nicht auf untermenschliche Tatbestände, daß bei manchen Tieren das Haus ein untrennbarer Teil ihres Wesens ist, zurückzugreifen, auch der Mensch kann seiner ganzen Natur nach kaum ohne Haus existieren. Die Gattung *homo sapiens* leitet sich nachweislich von Höhlenbewohnern her. Das „Haus" ist das Symbol auch für das erweiterte Ich, die Familie. Das Haus wird vielfach mit der Person identifiziert. In Altägypten, in Persien, in der Türkei ist der königliche Palast, die „Hohe Pforte" sogar namengebend geworden für die Herrscherwürde. Ebenso ist der Tempel die sichtbare Repräsentation der Gottheit. Die Statue oder das Bild sind viel später. Lange ehe Statuen bestanden, auch bei Völkern, die gar keine bildhafte Darstellung des Gottes kannten, wie die Hebräer oder die alten Germanen, ist das Haus, der heilige Bezirk das Symbol der göttlichen Persönlichkeit. Kein Wunder, daß das Haus, zunächst nach außen hin, der Ausdruck eines ganz bestimmten Ausdruckswollens wurde, weit über die rein praktische Bedeutung hinaus (50).

Analysieren wir zunächst das Haus als wichtigste Grundform der Baukunst auf seine technischen Komponenten, so ergeben sich als solche das Dach und dessen Träger, die entweder eine Reihe einzelner Stützen oder geschlossene Wände sein können. Von diesen wird das Dach als solches nur selten in die künstlerische Wirkungsberechnung einbezogen: es ist vielfach unsichtbar, und nur als Giebel, als Abschluß einer Seitenansicht kommt es in Betracht. Das Hauptinteresse konzentriert sich daher in der Regel auf die Wände oder die sie markierenden Stützen. Dadurch ist das Aeußere des Hauses im Schema festgelegt, und es kommen höchstens als wichtige Faktoren noch die Türen und Fenster in Betracht, die die Vermittlung mit dem Innenraum zu übernehmen haben.

Dieses Haus läßt sich genetisch zurückführen auf das Zelt, während die Höhle, auf die man auch hingewiesen hat, vielleicht für die Gestaltung des Innenraums, kaum aber für die des Aeußeren des Hauses maßgebend war. Im Zelte dagegen, besonders sobald statt der kegelförmigen Anlage eine Trennung von Dach und Seitenwand gebräuchlich wurde, ist in der Tat eine Vorform des massiven Hauses zu sehen. Dort war bereits, wie das heute vielfach noch aufzeigbar ist, ein System von Stützen notwendig, das auch als Grundgerüst für massivere Ausführung dienen konnte. In den Proportionen von Wänden und Bedachung, die in den Stützen besonders markiert werden, ist der primitivste Anlaß für ästhetische Betätigung gegeben, die sich dann weiter in der Gliederung der Wände aufs mannigfachste betätigen kann. Dazu gab das System der Stützen, die Anbringung der Fenster und Türen usw. mannigfache Gelegenheit. Auch das Dach wurde zu ästhetischen Wirkungen ausgewertet, indem man dem Giebel eine wichtige Funktion zuwies oder gar dem Dache, dadurch, daß man es in einen Turm auslaufen ließ, eine ganz neue selbständige ästhetische Funktion verlieh, die den Zweck des Bedeckens ganz hinter sich ließ. Jedenfalls sind in den struktiven Elementen des Hauses jene ästhetischen Formen bereits vorgeformt.

Der Innenraum ist zwar objektiv nur der Revers des Außenaspekts des Hauses, bietet aber in Wahrheit psychologisch ganz andere Verhältnisse. Gewiß, die Wände bestehen auch für ihn, aber Bedeckung und Fußboden, die beim Außenaspekt in der Regel ziemlich imaginäre Größen waren, sind jetzt psychologische Wirklichkeiten. Neben diesen „raumschließenden" Faktoren kommen, um mit Schmarsow zu reden, Tür, Fenster, Interkolumnien als „raumöffnende" Elemente zu einer ganz neuen Funktion, und als dritte Klasse von architektonischen Darstellungsmitteln treten die „raumtrennenden" Faktoren, Pfeiler, Säule, Arkade usw. hinzu, die ebenfalls, soweit sie für den Außenaspekt überhaupt in Betracht kamen, eine ganz andere Bedeutung hatten (251).

Gewiß gelangen die Proportionen der Wände und ihre Gliederung durch Säulen und Fenster usw. auch hier zu ästhetischer Wirkung, indessen wird der geschlossene Raum noch zu einem Erlebnis besonderer Art, das unser Daseinsgefühl in einer ganz spezifischen Weise erregt. Dazu treten als ästhetische Möglichkeiten, die dem Außenaspekt ganz fehlen, die Licht- und Dunkelwirkungen, die den Innenraum zu einem Erlebnis eigner Art machen.

Während nämlich das Aeußere des Hauses mehr die soziale Funktion des Menschen zum Ausdruck brachte, hat das Innere eine noch enger persönliche Bedeutung. Gewiß als Halle, als Repräsentationsraum dient auch das Innere gesellschaftlichen Funktionen, der eigentliche Wohnraum dagegen ist eher ein Spiegel des inneren Wesens des Individuums.

§ 4. Die psychologischen Faktoren der ästhetischen Wirkung des Außenaspekts

Die Hauptaufgabe des Psychologen der Architektur gegenüber wird die Ermittlung derjenigen seelischen Erlebnisse sein, auf die das Kunstwerk vor allem berechnet ist. Und zwar werde ich zunächst zeigen, daß die Hauptformen der dem Ornament gegenüber in Frage kommenden Erlebnisweisen auch in der Architektur ihre Rolle spielen. Erst dann werde ich das des Innenraums als spezifisch architektonisches Erleben besprechen.

Das primitivste Wirkungsmittel ist eine Anregung der Sinne, vor allem des Auges. Die Farbe ist auch hier das nächstliegende Element. Mag eine Holzhütte noch so einfach sein, ein bunter Anstrich verleiht ihr gewisse ästhetische Reize. In gleicher Richtung wirkt auch die Verwendung bunten Gesteins. Selbst gegenständliche Bemalung hat zeitweise großen Raum in der Architektur eingenommen. Das deutsche Mittelalter bemalte die Fassaden der Wohnhäuser, und der Schmuck der Innenwände und Decken durch Fresken ist in fast allen Kunstepochen üblich. Trotzdem bleibt die Bemalung, soweit sie nicht die Struktur des Hauses unterstützt, in der Architektur meist „äußerlich", d. h. sie lenkt leicht von der Einheit des Werkes ab, statt sie zu unterstützen.

Dagegen sind lineare und Flächenformen leichter mit dem strukturellen Wesen des Baues in Einklang zu setzen. Als Pro-

portionen und Gliederung können sie der sinnlichen Rezeption durch Klarheit und Uebersichtlichkeit sehr entgegenkommen und ästhetisch wohlgefällig wirken. Das fränkische Bauernhaus verwendet z. B. das Fachwerk zu sehr hübschen Gliederungen. Durch die nötigen Türen und Fenster wird eine Rhythmik gegeben, die auch symmetrische Wirkungen zuläßt. Noch stärker wird die gliedernde Wirkung der Stützen, wenn man sie als Pilaster halb oder als freie Säulen ganz aus der Wand hervortreten läßt. Man darf diese für die reine Anschauung wesentliche Bedeutung der Säulen nicht vor der neuerdings allzustark betonten motorisch-psychologischen Wirkung (der Einfühlung) übersehen.

Damit soll natürlich nicht geleugnet werden, daß alle diese Formen auch an motorische Reaktionen des Organismus appellieren können. Ich sehe auch hier zunächst vom Innenraum ab, der ebenfalls motorisch erlebt wird. Aber das Haus selbst als Gebäude wird gern als Repräsentation von lastentragender Kraft vermenschlicht. Die ästhetische Wirkung der Säule und des Pfeilers vor allem läßt besonders Lipps zum guten Teil darauf beruhen, daß sie vom Betrachter als Träger einer Last (des Daches) empfunden und in innerer Nachahmung erlebt werden. Das kann wieder in sehr verschiedener Weise geschehen. Im dorischen Tempel erleben wir durch Einfühlung eine gewaltige Kraft in den Säulen mit, die den mächtigen Architrav tragen. In den gotischen Pfeilern und Kreuzrippen scheint sich eine ins Grenzenlose strebende Kraft auszuleben, die alle Schwere überwunden hat. Diese durch „Einfühlung" erlebten Kraft- und Tätigkeitsgefühle sind von stärkster Wirkung der Architektur gegenüber und sind ein Hauptbestandteil des spezifischen Erlebens der Architektur, es bleibt jedoch zu bedenken, ob diese Art der Erlebens nicht eine Unterschiebung modernen Lebensgefühls ist, wo früher vielleicht reine Anschauung gewaltet hat. Die motorischen Faktoren sind vielfach verknüpft mit assoziativen, die sich jedoch auch an das sensorische Erleben anschließen können. Assoziativ wird seit alters die Wirkung des Turms auf der Kirche gedeutet als ein Hinwegweisen von der Erde in transzendente Höhen. Ganz andere Assoziationen weckt dagegen der breit auf der Erde verwurzelte Barockpalast, der mit seinem von den vorspringenden Seitenflügeln umfaßten Empfangshof und den breiten Treppenanlagen und Toren die Vorstellungen weltlicher Pracht und gastlicher Großartigkeit auslöst. Das Wirrsal der gotischen Kreuzgewölbe läßt Assoziationen an dunkle Wälder aufkommen, alles Faktoren, die nach Selbstzeugnissen von Kunstfreunden in Rechnung gesetzt werden müssen, einerlei, wie weit sie vom Baumeister selbst beabsichtigt waren.

Neben den bisher besprochenen qualitativen Faktoren der Architektur kommen auch quantitative Faktoren in einem bei der Ornamentik nicht gekannten Maßstab zur Geltung. Die Größe, die natürlich stets an der menschlichen Gestalt relativ gemessen wird, erhält einen ästhetischen Eigenwert. Auch hier spielen rein sensorische, motorische und assoziative Faktoren ineinander. Wenn wir ein Bauwerk als erhaben oder drohend oder imposant empfinden, so ist neben dem sinnlichen Eindruck motorische und assoziative Einfühlung am

Werke. Seit alters ruft daher die Baukunst solche Wirkungen an. Die ägyptische Architektur sollte schon rein durch ihre Größenmaße imponieren, und auch in der Gotik wirkt die rein zahlenmäßige Höhe des Turmes. Die Bauten des späten Griechentums, des Rokoko, der ostasiatischen Kunst, suchten umgekehrt gerade durch Zierlichkeit der Verhältnisse zu wirken, was sich allerdings bei der Gestaltung des Innenraums noch reiner ausprägt.

Für die Gesamtproblematik der architektonischen Außenwirkung ist die Frage wichtig, die neuerdings aufgeworfen wurde, ob nämlich der Baumeister auf einen einzigen Aspekt oder mehrere zugleich gearbeitet hat. Die vergleichende Kunstpsychologie wird in dieser Frage sich nicht zu einer Pauschalantwort verstehen, sondern wird darauf hinweisen müssen, daß die verschiedenen Stilarten sich ganz verschieden verhalten. Vor allem kommt auch hier wieder die Unterscheidung zwischen simultaner, kombinierender und sukzedierender, isolierender Apperzeption in Betracht, die wir schon in anderen Künsten fanden. Es kann kein Zweifel sein, daß z. B. der Renaissancepalast nur eine Fassade betonte, daß dagegen die meisten gotischen Dome, zumal die deutschen, auf Vielseitigkeit gearbeitet sind. Erst im Herumgehen baut sich hier der Beschauer eine Totalität auf.

Dazu treten freilich noch andere Möglichkeiten der Betrachtung. So ist für den gotischen Dom nicht die breite Frontalansicht, sondern die Betrachtung von unten nach oben die adäquateste; die Freilegung vieler gotischer Dome (etwa des Ulmer Münsters), die kunstfremde Stadtväter betrieben haben, verfälscht darum das Bild, indem sie zu einer unadäquaten Betrachtungsweise führt. Für viele Barockbauten dagegen ist, was Wölfflin hervorhebt, gerade eine seitliche Betrachtung, die in schiefem Winkel die Fassade trifft, die richtige, weil hier allein die so notwendigen Licht- und Schattenwirkungen ganz zur Geltung kommen (256).

§ 5. Das psychologische Erleben des Innenraums

Das spezifische Architekturerlebnis, dasjenige, was bei keinem anderen Kunstgebilde erlebt wird, ist das des Innenraums als einer dreidimensionalen Geschlossenheit, eines Gebildes von Höhe, Breite und Tiefe, das uns rundum umgibt, eine geschlossene Sphäre um uns schafft, der sich alle Einzeleindrücke irgendwie einfügen und unterordnen. Auch dieses Erlebnis ist keineswegs einfach, auch in ihm spielen rezeptive, reaktive und reproduktive Faktoren mit und zwar je nach der Stilart des Baus in verschiedenen Verhältnissen.

Von besonderer Wichtigkeit für die räumliche Apperzeption sind dabei die reaktiven, die motorischen Faktoren. Bekanntlich ist die rein sensorische Raumanschauung nur zweidimensional. Operierte Blindgeborene vermögen nach ihrer Operation die dritte Dimension zunächst nicht mitzusehen, weil sie nur flächig apperzipieren. Sie können wohl runde Gegenstände von länglichen unterscheiden, sie können sie jedoch nicht als die dreidimensionalen Körper erkennen, die ihnen aus der Tasterfahrung bekannt sind. Erst allmählich lernen sie durch Be-

wegungen auch die Lokalisation in der Tiefe. Der objektive Raum ist also subjektiv nicht nur „Sehraum", sondern auch „Gehraum".

Freilich darf man nicht übersehen, daß durch geeignete Formen auch rein optisch eine Tiefenwirkung zu erzielen ist. Die seitlichen Säulenreihen der Basiliken z. B. haben unleugbar die Fähigkeit, auch ohne daß man an ihnen entlang schreitet, den Blick in die Tiefe zu geleiten und eine Tiefenwirkung zu erzielen. Es gibt sicherlich Räume genug, die auch ohne motorische Erlebnisse als „reine Ansicht" ästhetisch wirksam werden (247).

Indessen ist sicher, daß die motorische Apperzeption das Tiefenerlebnis noch bedeutend steigern kann. Gotische Dome sind einfach gar nicht von einem einzelnen Standpunkt rein optisch aufzunehmen, sie erschließen sich in ihrer Mannigfaltigkeit gerade erst dem umherwandelnden Betrachter. Ebenso sind die wundervollen Raumwirkungen barocker Treppenaufgänge oder Flure erst im Nacheinander zu erfassen, wofür das Würzburger oder das Bruchsaler Schloß die besten Beispiele bieten.

Nicht allein jedoch im Umherwandeln, auch im statischen Genießen kann der Motoriker Architektur apperzipieren. Indem er sich einfühlt, seine Körperlichkeit in Beziehung setzt zu dem ihn umgebenden Raum erfaßt er dessen spezifischen Geist. Schon Goethe, der sicher nicht beeinflußt war von den modernen, vielleicht allzu einseitigen Motorikern der ästhetischen Theorie, bemerkt, daß „die Baukunst auch für den Sinn der mechanischen Bewegung des Körpers arbeite". Und neuerdings hat besonders Wölfflin derartiges stark betont (271).

Was auf diese Weise motorisch erlebt wird, ist zunächst Quantitatives. Wir dehnen uns innerlich ganz anders aus in einer Renaissancehalle oder unter einem barocken Kuppelbau als in einem Rokokosalon oder einem Biedermeierzimmer. Weiter geben alle Richtungslinien starke motorische Impulse. Die Vertikalen ziehen nach oben, die Horizontalen in die Breite, scheinen daher vielfach zu ruhen. Die krumme Linie erscheint stärker „bewegt" als die gerade und was derartige Dinge mehr sind.

Nur kurz sei noch auf die Erweiterung des Innenraums durch Fenster und weite Ausblicke hingewiesen, die gute Baumeister stets einbezogen haben in die Innenarchitektur. Zum Barockpalast gehört der Blick in den kunstreichen Garten mit Wasserkünsten und langen Alleen. Besondere Raumeffekte von komplizierter psychischer Resonanz gibt die Verwendung von Spiegeln. Eigentümlich ist auch die Art der pompejanischen Raumkünstler, durch gemalte Fernsichten den Raum zu erweitern und assoziative Momente zur Wirkung gelangen zu lassen. Das tun natürlich alle Gemälde, die im Innenraum angebracht werden. Besonders das Barock und das Rokoko liebten es, die Decke gleichsam als Himmel erleben zu lassen, indem sie auf gewölbten Decken Wolken mit fliegenden Engeln malten. Alle diese Probleme können hier nur gestreift werden. Sie alle warten noch auf psychologische Vertiefung, wofür bisher nur spärliche Vorarbeiten vorliegen.

§ 6. Belichtung und Raumwirkung

Eine psychologische Analyse des Innenraumerlebnisses darf sich jedoch nicht auf die Struktur allein beschränken. Der Innenraum ist ja kein Vakuum für unser Erleben, sondern erfüllt von Licht und Dunkelheit, und diese spielen wesentlich mit bei der Raumauffassung. Nicht nur, daß das einfallende Licht die Struktur des Raums zur Geltung kommen läßt und manche Gliederung erst schafft, auch abgesehen von den Raumwerten der Belichtung hat diese einen ästhetischen Eigenwert. Ein heller Raum wirkt ganz anders auf unsere Seele als ein dunkler, und diese Wirkungen sind von den Architekten zu subtilsten Wirkungen ausgenutzt worden. Es ist dabei keineswegs an die rein sensorische Wirkung der Helligkeit allein zu denken, auch die festen Assoziationen mit Stimmungen treten ins Spiel. Das Helle ist zugleich das Frohe, Heitere, Lachende, das Dunkel das Ernste, Traurige, Geheimnisvolle, je nach den Begleitumständen. Und zu eigenartigen Stimmungskomplexen führen besonders Helldunkelwirkungen. Kerzenglanz in dämmrigen Räumen, der von Goldschmuck wiederstrahlt. Auch der Gegensatz zwischen hellen Lichthöfen und dunklen Gängen wirkt oft einbezogen in die architektonische Wirkung. Besonders kompliziert wird die Wirkung dort, wo farbiges Licht durch bunte Glasscheiben geschaffen wird. Die mystische Wirkung derartiger Beleuchtungen geht z. T. darauf zurück, daß ähnliches in der Natur gar nicht oder höchst selten vorkommt.

Nur durch wenige Beispiele kann die Bedeutung der Lichtwirkung für den architektonischen Eindruck erläutert werden. Die Dunkelwirkung des Raums wird vor allem von solchen Religionen genutzt, die das Gemüt mit demutsvollem Schaudern und geheimnisvoller Ergriffenheit erfüllen wollen. Die meisten mittelalterlichen Kirchen verwenden die Dunkelheit, meist in Verbindung mit Farbenwirkungen in diesem Sinne. Am schönsten vielleicht kommt der mystische Zauber bunten Lichtes in der Ste. Chapelle in Paris heraus. Die Renaissancekirchen mit ihrer verweltlichten Religiosität suchen mehr durch Helligkeit des Raumes auf den Besucher zu wirken und den Eindruck eines weltlichen Festsaales zu erzielen. Ebenso betont der Rokokosaal mit seinen hohen Fenstern das Weltlich-Heitere, während umgekehrt der moderne Wohnraum oft gerade durch gedämpftes Licht den Reiz des „Heimlichen", Gemütlichen erhält. Auf die seelischen Effekte, die durch künstliche Beleuchtung, vor allem das elektrische Licht, erzielbar sind, kann hier nur kurz verwiesen werden (16).

§ 7. Die Stilbildung in der Architektur

In keiner anderen Kunst haben sich die Stile so scharf ausgeprägt wie in der Baukunst, so daß die architektonischen Stile vielfach namengebend für die Stile in anderen Künsten geworden sind. Die Bauten einer Epoche erscheinen in der Regel in merkwürdiger Einheitlichkeit untereinander. Dies Phänomen bedarf einer Erklärung.

Wir sahen bereits, daß der Stil eines Kunstwerks teils in der Persön-

lichkeit des Schöpfers, teils in der Besonderheit des Publikums, teils durch das verwendete Material, teils durch den Gegenstand der Darstellung oder den Zweck bedingt ist. In der Tat läßt sich nachweisen, daß jeder dieser Faktoren in der Baukunst auf eine gewisse Einheitlichkeit angelegt ist.

Zunächst tritt die Individualität des Künstlers im Vergleich mit anderen Künsten zurück. Die Namen der großen Architekten werden von der Geschichte viel leichter vergessen als die Namen anderer Künstler. Vielfach haben an großen Bauwerken überhaupt mehrere Meister gebaut. Stets aber ist der Baumeister stärker gebunden durch fremde Mächte: den Willen des Bauherrn, den Zweck des Gebäudes, das Urteil des Publikums, die Gesetze der Statik usw., so daß er seine Individualität nicht so frei entfalten kann wie schöpferische Geister auf anderen Kunstgebieten.

Vor allem fällt das Urteil des Publikums in der Baukunst stark ins Gewicht. Bauen ist nicht wie Malen oder Dichten eine private, es ist eine öffentliche Angelegenheit. Das jedem sichtbare Bauwerk muß Rücksichten nehmen, die andere Künste nicht kennen. Es unterliegt dem nivellierenden Geschmack der großen Mehrzahl. Es muß sich auch anpassen an seinesgleichen, denn es steht vielfach mit anderen Gebäuden in einer Front, in einem Stadtbild. Alles das zwingt zum Ausgleich.

Auch Material und Technik können bei den Beschaffungsschwierigkeiten der Steine und der Mühseligkeit der Behandlung nicht willkürlich gewechselt werden. Schon die geringe Auswahl an Baumaterial in vielen Gegenden prägt den Bauten eine gewisse Gemeinsamkeit auf. Man denke z. B. an den Backstein, der für das ältere Norddeutschland den Stil so entscheidend beeinflußt.

Dazu kommt, daß die Bauten gewissen stereotypen Zwecken unterworfen sind, daß religiöse oder gesellschaftliche Bräuche ihre Anlage bestimmen, die nicht so leicht durchbrochen werden können.

Alle diese Gründe wirken zusammen, um die sozialen Phänomene im Stil der Architektur stärker hervortreten zu lassen als die individuellen. Diese fehlen jedoch keineswegs, sie sind sogar von den meisten Theoretikern über Gebühr vernachlässigt worden. Wenn man erst konsequent den Stil als seelisches Erlebnis, nicht bloß als objektive Gegebenheit auffassen wird, wird man auch den außerordentlich verschiedenen seelischen Wirkungen gerecht werden, die dieselben „objektiven" Stilelemente hervorrufen können.

Immerhin aber gestattet, infolge ihres überindividuellen Charakters, gerade die Baukunst, einen typischen Zeitgeist zu erschließen. Wenn wir davon ausgingen, daß das Haus die sichtbare Repräsentation des Menschen und seiner sozialen Machtsphäre ist, so müssen wir das insofern erweitern, als die Baukunst insgesamt auch die sichtbare Repräsentation des ganzen Volkes oder wenigstens seiner hervortretendsten Schichten ist. Das Haus schützt nicht nur das Dasein des Menschen zu seinen Lebzeiten, es bewahrt auch sein Wesen über den Tod hinaus.

KAPITEL III. DIE PLASTIK

§ 1. Die Selbständigkeit der Plastik

Wenn man auch Plastik und Malerei im Gegensatz zu den schmückenden Künsten als selbständige Künste bezeichnen kann, so ist damit doch nicht gesagt, daß sie immer ohne Beziehung zu ihrer Umgebung waren, daß sie nicht auch „schmücken" könnten. Besonders die Plastik ordnet sich vielfach ganz der Architektur unter, und auch als Freiplastik, etwa als Denkmal auf einem Platze, wahrt sie eine gewisse Beziehung zur Umgebung. Die „Selbständigkeit" beruht in allen Fällen darauf, daß das plastische Werk für den Beschauer leichter zu isolieren ist als ein gewöhnliches Ornament. Ja, das Verhältnis ist keineswegs immer so, daß die Plastik sich unselbständig in die Architektur einfügte, nein, oft bedarf sie geradezu architektonischer Hilfen, um ihre Selbständigkeit zu bezeichnen. Das Verhältnis kehrt sich also um: nicht die Plastik ordnet sich unter, sondern die Architektur. Das ist der Fall des Sockels, des Umbaus, des Tempelinnern, das den Raum für die Statue der Gottheit schafft. Man hat zuweilen in den Bildhauerwerken in Tempeln und Kirchen zu einseitig den dekorativen Charakter der Plastik betont: das Verhältnis läßt sich auch umgekehrt sehen und die Architektur sich nur als sich unterordnender Träger für die plastischen Gestalten betrachten (ebenso als Rahmen für Gemälde) (260).

Auf keinen Fall aber darf man die Plastik nur als Nebenprodukt der architektonischen Entwicklung ansehen. Es hat bereits in den frühsten Kulturperioden nicht an Schöpfungen freier Plastik gefehlt, die gar keine Beziehung zur Architektur hatten. Besonders bei aller Art von Miniaturplastik muß das festgestellt werden, während die Monumentalplastik meist die Verbindung mit der Architektur, sei es als dienendes, sei es als herrschendes Element wahrt. Aber auch dort, wo eine Plastik zunächst ganz um ihrer selbst willen entstand, als Portraitbüste z. B., muß sie eine gewisse Beziehung zum Raume wahren, eine Beziehung, die durch den Sockel geschaffen wird, dessen Bedeutung erst dann richtig erkannt ist, wenn man sowohl seine isolierende wie seine verbindende Funktion beachtet. Wie schon erwähnt, haben wir in der „Selbständigkeit" der Plastik nicht eine reale Isoliertheit, sondern nur die Isolierbarkeit, die Möglichkeit zur apperzeptiven Isolierung zu sehen.

§ 2. Die außerästhetische Bedeutung der Plastik

Wenn die Plastik auch nicht immer dem Schmuckbedürfnis dient, sondern vielfach einen Wert in sich darstellt, so ist doch nicht gesagt, daß das immer ein ästhetischer sei. Es ist sogar sicher, daß die meisten plastischen Darstellungen aus Frühkulturen außerästhetischen Ursprungs sind. Und zwar steht hier, wie meist, der magische und religiöse Zweck voran. Schon im Fetischkult lag eine Tendenz verborgen, die zu Gestaltungen menschlicher und tierischer Gegenstände führen

mußte, zunächst ganz ohne Rücksicht auf Schönheitswirkung. Man muß sich nur bewußt sein, daß hier und vielfach auch auf späteren Stufen der Kultur, das „Bild" der Gottheit in Wahrheit gar kein „Bild", sondern fürs Gefühl mit der Gottheit selbst identisch ist. Wie der primitive Zauberer im Bilde des Feindes den Feind selber magisch tötet, so ist auch die Gottheit mit dem Bilde in gewissem Sinne identifiziert. Noch im Mythos, wie dem der Iphigenie, bedeutet: die Statue haben, die Gottheit haben. Das Schaffen von plastischen Bildwerken ist daher eine religiöse, nicht zunächst eine ästhetische Leistung, und ebenso ist ihre Wirkung. — Auch wo nicht die Gottheit, sondern Menschen im Bilde dargestellt werden, sind es vielfach außerästhetische Gründe, die dazu führen. Auch hier kann Religiöses hineinspielen, indem mit dem Bilde die „Seele", der „Ka" des Menschen lebendig bleibt, es kann auch bloß die Erinnerung an einen hervorragenden Menschen sein, der man ein Weiterleben schaffen will. Dabei sprechen nationale, pädagogische und andere Tendenzen mit, und erst sehr nachträglich gelangt man dazu, das Geschaffene auch unter ästhetischem Gesichtswinkel zu sehen. Man darf dabei auch nicht annehmen, was uns so naheliegend scheint, daß frühe Zeiten immer Porträtähnlichkeit angestrebt hätten. So wenig ihre „Geschichte" Geschichte in unserm Sinne ist, so wenig wollten sie die Züge in exakter Treue festhalten. Es kam in der Regel weit mehr auf den Typus als auf das Individuum an. Die meisten antiken und mittelalterlichen Büsten sind gar nicht Porträts in unserm Sinne. Und auch bei uns liegt ja der ästhetische Wert oft in einer gewissen Durchbrechung der Porträtähnlichkeit.

§ 3. Der Stoffkreis der Plastik

Stofflich beschränkt sich die Plastik fast ausschließlich auf die Darstellung menschlicher und tierischer Körper. Was sonst gegeben wird, ordnet sich doch ganz diesen Gegenständen unter, und wenn auf Reliefs Bäume, Häuser oder ähnliches darzustellen sind, so werden sie meist nur angedeutet. Es gibt keine Landschaftsplastik wie es eine Landschaftsmalerei gibt.

Die Gründe für diese stoffliche Einengung sind teils negativ, teils positiv. Als negativ wäre festzustellen, daß die Plastik, die ihre Gegenstände fast nur in extenso darstellt, keine Zusammenziehungen und Abkürzungen gestattet wie die Malerei, daß daher nur konzentrierteste, an Erlebnismöglichkeiten reichste Gegenstände für sie tauglich sind. — Gerade das aber bieten die menschlichen und tierischen Körper. Ein modellierter Baum, ein modelliertes Gebäude würden leer und inhaltslos wirken, nur die in menschlichen und tierischen Körpern konzentrierte Lebensfülle ist reich genug, eine künstlerische Darstellung in dem schweren Material und der der Plastik eigentümlichen Ausgedehntheit zu lohnen. Das ist kein formuliertes Dogma, hat sich in der Praxis jedoch so herausgebildet. Auch wo nichtbelebte Gegenstände, wie Kleider, infolge ihres Zusammenhangs mit Körpern Gegenstände der Bildhauerkunst werden, läßt man doch, um sie zu „beleben", womöglich die Glieder hindurchwirken, wenn auch zuweilen, wie in der Spät-

gotik, die Falten ihr eignes Leben bekommen können, was beweist, daß jene Beschränkung des Stoffes kein unübersteigliches Gesetz ist, nur eine ästhetisch allerdings günstige Konvention.

Der tiefere Grund für die Beschränkung der Plastik auf Körperliches liegt darin, daß die Plastik weniger durch die Farbe aufs Auge und die Phantasie als vor allem auf den motorischen Sinn wirkt, was gleich zu erörtern sein wird. Man kann in dem dreidimensionalen Material nur sehr wenig farbige Wirkungen erzielen, und daher schließt sich die wesentlich durch ihre Farben wirkende vegetative und tote Natur aus, während die Körper gerade durch ihre Beziehungen zur Motorik und die an diese geknüpften seelischen Erlebnisse ästhetisch wirksam werden.

Doch gibt es noch andere stoffliche Abgrenzungen, die man vorgenommen hat. So hat man behauptet, die Plastik habe die Aufgabe, bei Köpfen mehr das Dauernde, Typische festzuhalten, das Momentane und Individuelle dagegen dem Maler zu überlassen. Auch das ist keine Notwendigkeit, denn Houdon, Rodin und andere haben meisterhaft ganz individuelle Züge in Bronze oder Stein gebannt. Bei solchen Aufstellungen wirkt die einseitige Bewunderung für die „klassische" Kunst mit, die aber die wahren Gründe verkennt. Wenn Phidias Typen darstellte, nicht Individuen, so tat er es nicht, weil er meinte, es ließe sich nichts Individuelles plastisch bilden, sondern er tat's, weil der ganze Geist seiner Zeit nicht auf Individuelles eingestellt war. Die Spätantike empfand hierin anders und gestaltete daher auch Individuelles in Stein. Man muß sich bei allen Aufstellungen solcher ästhetischen Einengungen sorgfältig hüten, zeitlich Bedingtes bei einem großen Meister zum ewigen Gesetz auszurufen. Sehr viele der sogenannten ästhetischen Gesetze sind auf diese Weise entstanden.

Als Psychologen der Kunst werden wir sagen müssen, daß die Möglichkeiten der Kunst unübersehbar sind, daß ein großer Meister, wie Rodin oder Klinger, Wege erschließen kann, die man vorher für ungangbar gehalten hat. Das einzige, was sich dagegen anführen läßt, ist, daß gewisse Beschränkungen durch das Material oder die Technik nahegelegt werden, ohne daß jedoch eine Durchbrechung der Schranken künstlerisch unmöglich wäre.

Etwas weiter gespannt als für die Freiplastik ist der Umkreis des Stofflichen im Relief. Hier werden besonders allerlei zwischenmenschliche Beziehungen darstellungsfähig, die sich der Rundplastik schwerer erschließen. Indessen bleibt in den meisten Fällen auch beim Relief das Interesse auf das Körperliche beschränkt und, mag man das Relief auch als eine Uebergangsform zwischen Plastik und Malerei ansehen, so zeigt doch gerade ein Vergleich zwischen Relief und Malerei die Richtung auf die motorische Wirkung dort, auf die sensorische und imaginative hier.

Wenn man mit dem Begriff der Plastik vielfach den des Schweren, Ruhigen, Statischen, mit dem des Malerischen den des Leichten, Bewegten, Dynamischen verknüpft, so spielen dabei auch Assoziationen mit dem Material hinein, von dem doch niemals ganz zu abstrahieren ist. Wir empfinden auf Grund derartiger Assoziationen eine lebhaft

bewegte Szene, in Granit gehauen, ebenso als Widerspruch, wie eine in Pastell ausgeführte Monumentalszene. Derartige psychologische Voraussetzungen, mögen sie noch so „äußerlich" erscheinen, können nicht ganz übersehen werden und sind bedeutsam für die Stoffwahl.

§ 4. Psychologische Analyse des plastischen Erlebens

Analysieren wir psychologisch die ästhetische Wirkung plastischer Werke, so ergibt sich, daß sie sich zwar auch an die sensorische Rezeption, vor allem aber an die motorische Reaktion wenden, während weitergespannte Assoziationen und Gedanken von der Plastik kaum angerufen werden.

Daß das Wesentliche des plastischen Erlebens nicht auf sensorischem Gebiete liegt, geht bereits daraus hervor, daß die reinsten sensorischen Erlebnisse des Auges, die Farben, sei es ganz ausgeschaltet, sei es zu untergeordneten Wirkungsmitteln gemacht werden, jedenfalls niemals die Bedeutung haben wie in der Malerei.

Nun ist gewiß einzuwenden, daß die Bildnerei der Naturvölker fast durchweg polychrom ist, und daß auch die Plastik der Antike und des Mittelalters sich weit mehr der Farbe bediente, als es die, durch die Zeit dekolorierten Reste derselben in unsern Museen ahnen lassen. Indessen darf man, wenn buntes Material und Pigmente verwandt wurden, noch nicht gleich darin dieselbe Bedeutung der Farben sehen, die diese für die Malerei hatten. Es scheint, daß es den Alten mit der Verwendung der Farbe in der Plastik gar nicht auf Naturwiedergabe angekommen ist. Wenn die Phidiaszeit Gold, Elfenbein, Juwelen als Material für ihre Götterbilder heranzog, so spielte dabei das außerästhetische Moment der Kostbarkeit eine Rolle. Beachtenswert aber ist, daß gerade Gold, Silber und andere Glanzfarben diejenigen Farbwirkungen sind, auf die die eigentliche Malerei verzichtet. Es kam dabei also vermutlich auf andere Dinge an als in der Malerei.

Ganz Sicheres über die Verwendung der Farbe in der antiken Plastik ist schwer auszumachen. Als feststehend kann man jedenfalls annehmen, daß es auf eine panoptikumhafte Augentäuschung nicht abgesehen war. Selbst wenn die Iris koloriert war, das Fleisch in Elfenbein gebildet wurde, so war mit dieser Verwendung der Farbe eine Kopie der Natur sicherlich nicht erstrebt. Auch merkte man vermutlich, daß durch Kolorierung des Steins oder des Metalls die spezifisch plastischen Werte, die Lichter und Schatten, nicht gefördert, sondern verhüllt wurden.

Jedenfalls liegt eine psychologische Konsequenz darin, daß die Plastik zuletzt ganz auf die Farbe verzichtet hat, weil ihr Wesen eben nicht im Sensorischen liegt, sondern auf anderm Gebiete.

Nun ist in neuster Zeit, zunächst angeregt von dem Bildhauer Hildebrand und aufgenommen von einer Reihe angesehener Gelehrter, eine Theorie aufgekommen, die letzten Endes darauf hinauskommt, das Wesen der Plastik in einer flächigen Darstellung zu sehen. Gewiß ist das von jenen Forschern niemals so schroff ausgesprochen, sie sehen durchaus die Kompliziertheit des Problems, und doch führt — ganz

konsequent zu Ende gedacht — jene Theorie dahin. Indem man davon ausgeht, daß der Bildhauer e i n e n Hauptaspekt gestalte, dem gegenüber alle übrigen Aspekte nur untergeordnete Bedeutung haben sollen, indem das Fernbild, also ein wesentlich visuelles Erlebnis, als maßgebend angenommen wird, kommt man letzten Endes dazu, das spezifisch Plastische, die Vielseitigkeit, und die spezifische Bedeutung der Bewegungen für die Apperzeption zu unterschätzen. Es ist für Hildebrand persönlich wahrscheinlich, daß er zu seiner Theorie der Plastik gar nicht von der Rundplastik, sondern vom Relief gelangt ist, das eine Uebergangsform zur Malerei darstellt. Auch diejenige Theorie, die behauptet, die antike Plastik habe für drei verschiedene Aspekte gearbeitet, begeht die Einseitigkeit, daß sie die plastische Apperzeption zu sehr auf das Auge allein festlegt und die nichtvisuellen Faktoren der Apperzeption unterschätzt (262).

Diese spielen nämlich bei der Auffassung plastischer Werke eine sehr bedeutende Rolle. Gewiß spricht auch Hildebrand zuweilen von „Bewegungsempfindungen", ohne jedoch die Konsequenzen daraus zu ziehen; seine Fernbildtheorie will das Motorische vielmehr gerade ausschalten. In Wahrheit spielen jedoch zunächst die Augenbewegungen eine sehr bedeutsame Rolle bei der Apperzeption der Raumtiefe. Derartige Bewegungstendenzen wirken auch dort mit, wo das Auge rein äußerlich zu ruhen scheint. Die ganze Fülle der plastischen Form erschließt sich aber nicht beim ruhenden Betrachten, sondern beim Herumgehen, beim Aufnehmen der Vielheit der Ansichten und ihrer geistigen Verarbeitung zu einer Einheit, die sich in der Regel unmittelbar vollzieht.

Ich möchte den oft zitierten Lehren Hildebrands, die mir den spezifischen Charakter der Plastik nicht klar genug zu erfassen scheinen, eine Stelle aus den Aeußerungen eines andern großen Plastikers gegenüberstellen. In seinen Gesprächen mit Gsell sagt Rodin: „Die Kunst des Modellierens lehrte mich ein gewisser Constant, der in dem Dekorationsatelier arbeitete, wo ich meine ersten bildhauerischen Versuche machte. Eines Tages beobachtete er mich, wie ich ein mit Blattwerk geschmücktes Kapitäl in Ton formte und sagte: „Mein lieber Rodin, du faßt die Sache nicht richtig an. Alle deine Blätter erscheinen flach und nicht greifbar; ich werde dir sagen, woher das kommt. Du mußt sie so gestalten, daß sie ihre Spitze auf dich richten, daß man, wenn man sie ansieht, den Eindruck der Vertiefung hat." Ich befolgte seinen Rat und wurde von dem Resultat in die höchste Verwunderung versetzt. „Erinnere dich dessen, was ich dir soeben sagte", fuhr Constant fort. „Sieh bei deinen künftigen Arbeiten die Formen niemals auf ihre Fläche, sondern immer auf ihre Tiefe hin an . . . Betrachte eine Oberfläche immer als das äußerste Ende eines Volumens, als die mehr oder minder breite Spitze, die dieser Körper gegen dich richtet. Auf diese Weise wirst du bald die Kunst des Modellierens erringen." Die Befolgung dieses Prinzips hat sich bei mir ungemein fruchtbar erwiesen. Ich wandte es bei der Ausführung von Statuen an. Anstatt die verschiedenen Teile des Leibes als mehr oder minder ausgedehnte Flächen zu sehen, stellte ich mir die Vorsprünge kubischer Massen vor. Ich bemühte mich in

jeder Schwellung des Körpers oder der Glieder das Spiel der Muskeln oder Knochen fühlen zu lassen, die sich unter der Hand regten. So schien sich die Wahrheit meiner Figuren, anstatt oberflächlich zu wirken, von innen nach außen, wie das Leben selbst, zu entfalten. Nun habe ichs entdeckt, daß die Alten genau dieselbe Methode des Modellierens ausübten. Und einzig dieser Technik verdanken ihre Werke die gleichzeitig zum Ausdruck gelangende Kraft und lebendig zitternde Geschmeidigkeit" (267).

Hier also ist gerade das Unflächige als das Wesen der Plastik herausgearbeitet, und es ist sehr bezeichnend, wie Rodin das seinem Freunde deutlich macht. Nicht durch ein Fernbild, sondern dadurch, daß er mit einer Lampe eine Statue von allen Seiten beleuchtet und so erst die Modellierung recht heraustreten läßt!

Wir müssen im Gegensatz zu allen Bestrebungen, die das Genießen plastischer Werke auf das Visuelle festlegen wollen, betonen, daß mindestens ebenso wichtig wie das Visuelle das Motorische ist. Man kann gewiß Plastik auch rein visuell genießen, dann aber wird man sich ihrer als dreidimensionaler Gegebenheit gerade nicht bewußt, man übersetzt sie gleichsam ins Zweidimensionale. Erst die motorische Apperzeption läßt auch die dritte Dimension zum Erleben werden. Dabei sind es keineswegs „Auffassungsbewegungen" allein, die die ästhetische Wirkung der Plastik erzeugen, es sind vor allem auch imitative Bewegungen. Wir ahmen die plastische Gestaltung „innerlich nach", wir spüren in unserm gesamten motorischen Apparat die Haltungen und Bewegungen der dargestellten Figur mit, und durch diese innere Nachahmung wird uns das latente Leben des Kunstwerks erst bewußt, durch sie „erleben" wir es nicht als Stein, sondern als beseeltes lebendiges Material.

§ 5. Verschiedenheiten der plastischen Stilarten

Wenn ich hier auch versucht habe, das motorische Erleben als das der Plastik besonders adäquate zu betonen, so liegt mir doch fern, daraus eine allverbindliche ästhetische Norm schmieden zu wollen. Im Gegenteil, es muß Aufgabe der vergleichenden Psychologie sein, die Verschiedenheiten festzustellen, die sich im plastischen Schaffen wie im Genießen plastischer Kunstwerke offenbaren. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt die Werke der Bildnerei, wie sie die Geschichte der Kunst uns vorführt, so ergibt sich, daß sie nicht alle für ein einheitliches Apperzipieren geschaffen sind, daß in der Tat sehr viele Skulpturen wirklich vorwiegend für eine einseitige Betrachtung bestimmt waren, und diese sind es denn auch, auf die Hildebrand und seine Anhänger vor allem hinweisen. Es sind das die Werke des „klassischen" Stils, den man so oft ungerechtfertigterweise als den Normstil ausgegeben hat. Gerade diese auf einseitige Betrachtung angelegten Werke sind vielfach noch sehr in die Architektur verflochten; dagegen tritt ganz naturgemäß überall dort, wo die Plastik sich verselbständigt, der mannigfaltige Aspekt heraus, der an die motorische Apperzeption sich wendet. Und bezeichnenderweise geben die meisten Bildnereien, die

gelöst sind vom architektonischen Hintergrund, ein weit größeres Maß an Bewegung und damit an motorischen Impulsen als der „klassische" Stil. Die Spätantike, Michelangelo, die Plastik des Barock, Rodin wenden sich in weit höherem Grade als die eigentliche Klassik an das motorische Nacherleben und gehören daher, unter psychologischem Gesichtspunkt gesehen, unter eine ganz andere Kategorie. Man wird ihrer Eigenart erst gerecht, wenn man sie umhergehend erlebt. Es ist ungerecht, sie mit klassischem Maßstab zu messen. Ihnen gegenüber ist jene diskursive Betrachtungsweise die adäquate, die wir bei andern Kunstgattungen bereits kennen lernten, die aus einem Nacheinander den Gesamteindruck aufbaut, während der von Hildebrand vertretene „klassische" Stil eine simultane Apperzeption im Auge hat.

§ 6. Die Größenverhältnisse in der Plastik

Auch die Größenverhältnisse des Kunstwerkes kommen für die psychologisch-ästhetische Wirkung in Betracht. Da die Plastik die Gestalten in allen ihren räumlichen Dimensionen darstellt, so war das nächstliegende, daß auch die Größenmaße beibehalten wurden. Indessen überwiegt auch hier eine freie, die Natur nicht kopierende Darstellung. Eine Steigerung der Größe bringt vielfach auch eine Steigerung des Eindrucks mit sich. Außerdem muß man mit der optischen Täuschung rechnen, daß in genauer Lebensgröße dargestellte Plastiken kleiner wirken als das Original; wie ich von schaffenden Bildhauern auch habe bestätigen hören, daß sie, selbst beim festen Willen zu naturgerechten Größenmaßen, doch sehr leicht vergrößern. Sowohl die Ueberlebensgröße wie die Unterlebensgröße kann besondere seelische Wirkungen mit sich bringen.

Die Ueberlebensgröße, das „Monumentale" der Plastik, das besonders die Aegypter zu einem geschlossenen Stil ausgeprägt haben, hebt das Dargestellte gleichsam aus dem gewöhnlichen Leben hinaus, und das war ein — zunächst außerästhetischer — Zweck solcher Gestaltungen. Die Größe bedingte aber noch weitere Stilfaktoren. Wie eine solche Riesengestalt sich außerhalb des Raumes stellt, so hebt man sie auch aus der Zeit heraus, indem man ihr jedes Handeln fern sein läßt, indem man nur das zeitlose Sein in ihr gestaltet. Der Monumentalplastik widerspricht die Bewegtheit. Daher die Starrheit aller „Rolande" bis zu Lederers Bismarck herab! Die Vergrößerung aber bedingte weiter eine Unterdrückung alles Details. Nur wenige große Linien werden herausgearbeitet, weil zuviel Einzelheiten das raumlos-zeitlose Wesen solcher Schöpfungen stören würden. Daher gehört zum Monumentalfall eine Vereinfachung aller Formen. Von psychologischem Standpunkt aus bleibt hervorzuheben, daß auch objektiv kleine Statuen dann, wenn eine solche Vereinfachung der Linien durchgeführt ist, „groß" wirken. Das Detail, das zu genauem Hinsehn zwingt, verkleinert auch den Gesamteindruck, die Vereinfachung der Linien, die den Eindruck erweckt, als sähe man aus weiter Ferne, wo Kleinigkeiten zurücktreten, läßt uns in Gedanken eine Vergrößerung vornehmen, läßt uns „groß" sehen.

Auch die objektive Kleinheit bedingt gewisse ästhetische Werte.

Eine weit unter Lebensgröße ausgeführte Plastik kann den Charakter des „Zierlichen", „Niedlichen" haben. Gerade umgekehrt wie bei der Monumentalplastik ist man geneigt, in der Miniaturplastik ganz Momentanes festzuhalten, Situationen aus dem täglichen Leben, Details aller Art. Anmut und Humor, die in der Kolossalplastik ausgeschlossen sind, finden hier ihr Feld. Es genügt, an die Figuren von Tanagra zur Illustration zu erinnern. — Die psychologische Begründung dieser Stilwirkungen ergibt sich aus der Umkehrung des für die Monumentalplastik Gesagten. Merkwürdig ist, daß z. B. die Japaner nur Kolossal- und Miniaturplastik, nicht eine solche in Lebensgröße kennen.

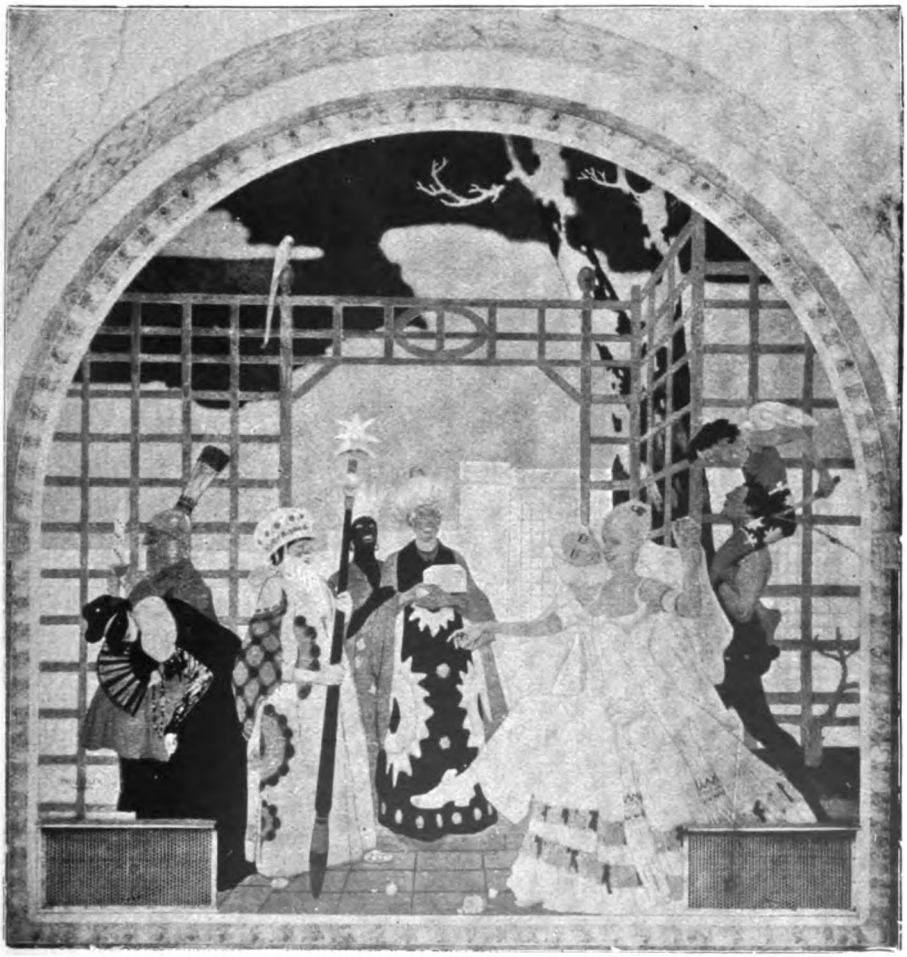
KAPITEL IV. ZEICHNUNG UND MALEREI

§ 1. Die Selbständigkeit der Flächenkunst

Die Verselbständigung der zweidimensionalen Bildkunst gegenüber der Ornamentik ist historisch kaum festzulegen. Sie ist charakterisiert durch ein stärkeres Hervortreten des Assoziativ-Gegenständlichen gegenüber dem Sensorischen und Motorischen und, damit zusammenhängend, durch eine stärkere Annäherung an die Natur. Psychologisch hat man sich die Entstehung des Zeichnens und Malens nicht als beginnend mit Naturnachahmung zu denken, sondern die assoziativen Beziehungen der Aehnlichkeit wurden in die Kritzeleien nachträglich hineingesehen und erst allmählich durch Beobachtung ergänzt.

Damit „Bilder" in einem, dem unsern irgendwie ähnlichen Sinne entstanden, war jedenfalls die Unterordnung des ästhetischen Gestaltens, die im Schmuckbegriff gegeben war, zu durchbrechen und der gegenständliche Inhalt zu verselbständigen. Um einen solchen Inhalt zu gestalten, bot die zweidimensionale Darstellung zunächst eine doppelte Möglichkeit: die Umrißzeichnung und die Farbe. Allmählich kam die andeutende Darstellung der Tiefendimension, die Perspektive, hinzu. Soweit die Flächenbildkunst auf Grund der Umrißlinie gestaltet, spricht man von Zeichnung; wird die Farbe das wesentliche Wirkungsmittel, so spricht man von Malerei im engern Sinne.

So wenig wie man alle Plastik aus der Ornamentik herleiten darf, so wenig darf man das bei der Flächenkunst tun. Schon die Beobachtungen an Kindern zeigen, daß diese ohne jede Schmuckabsicht zeichnerisch gestalten. Dabei ist hervorzuheben, daß sie auch dort, wo sie gegenständliche Inhalte darstellen wollen, nicht etwa „nachahmend", ein Modell abbildend, vorgehen, sondern daß sie zunächst ganz schematisch gestalten. Sie zeichnen nicht das, was sie in natura sehen, sondern das, was sie vom Gegenstande wissen. Auf die Stufe des schematischen Zeichnens folgt nach Kerschensteiner die Stufe des beginnenden Linien- und Formgefühls. Als dritte Stufe findet Kerschensteiner die Stufe der erscheinungsgemäßen Darstellung, wo das Schema verschwindet, aber allerdings nur der Umriß, keine dreidimensionalen Raumverhältnisse gegeben werden. Dann erst folgt die Stufe der „formgemäßen Darstellung", wo durch perspektivische Mittel auch die Raumtiefe zeichnerisch gefaßt wird.



Tafel III
Der Winter von Fritz Erler

Tafel IV, Fig. a — Abendmahl von Lionardo da Vinci

Tafel IV, Fig. b — Abendmahl von Uhde

Als äußerer Ausdruck der Selbständigkeit des Bildes dient der Rahmen, der aber auch — ähnlich wie der Sockel der Statue — daneben die Aufgabe hat, das Bild in den übrigen Raum einzufügen. Der Rahmen trennt und verbindet zugleich. Er trennt, indem er das Dargestellte heraushebt aus der Umwelt, und verbindet, indem er es wieder einfügt in ein größeres Ganzes, das meist architektonischen Charakter hat. So kann das Bild zu gleicher Zeit schmückend wirken und doch sich isoliert betrachten lassen. Diese Möglichkeit aber ist entscheidend, um es über die gewöhnliche Ornamentik emporzuheben. Dabei ist anzuerkennen, daß es Grade der Selbständigkeit gibt, daß z. B. ein Freskogemälde meist enger in den Gesamtraum sich einschmiegt als die Oelbilder, die man leicht aus einem Rahmen in den andern transportieren kann. Die neuere Zeit, die auch sonst die Freizügigkeit als soziale Forderung proklamiert hat, verlangt auch vom Bilde größere Beweglichkeit. Auf die besonderen Probleme der Rahmung komme ich später noch zurück.

§ 2. Psychologie der perspektivischen Darstellung

Wenn wir sagten, daß zum Wesen der Flächenbildkunst die gegenständliche Darstellung in gewisser Annäherung an die Natur (diese als Inbegriff der Objektivität genommen) gehöre, so soll damit nicht gesagt sein, daß eine getreue Kopie der Natur wirklich möglich oder im Interesse einer starken ästhetischen Wirkung auch nötig sei. Es muß betont werden, daß auch bei bezweckter Naturwiedergabe Konventionen eine viel größere Rolle spielen, als sich die Menschen in der Regel bewußt sind. Selbst wenn wir zugeben, daß unsre heutige Darstellungsweise der Natur objektiv näher kommt als die meisten früheren Stile, so müssen wir doch betonen, daß auch sie viel stärker von Konventionen durchsetzt ist, als wir ohne psychologische Nachprüfung wissen. Daneben ist aber zu bedenken, daß solche Menschen, die nicht in dieser Konvention aufgewachsen sind, unsre Darstellungen keineswegs ohne weiteres als naturgetreuer empfinden würden als ihre eignen. Thurnwald hat z. B. Südseeinsulanern perspektivische Bilder vorgelegt und dabei festgestellt, daß diese die kleiner erscheinenden Hintergrundsfiguren keineswegs räumlich einzuordnen vermochten, sondern nur erstaunt fragten, warum diese Figuren so klein gezeichnet wären. Wenn ein Altägypter eine moderne Gemäldegallerie besuchen könnte, würde er vermutlich keineswegs ohne weiteres von der Ueberlegenheit unsrer Malerei überzeugt sein und unsre Verkürzungen sicherlich gar nicht zu apperzipieren vermögen; er würde meinen, daß die altägyptischen Stellungen viel „richtiger" seien. Alle Menschen sehen durch die Brille ihrer Konvention und halten ihre Konventionen für „natürlich" und „richtig", weil sie gewöhnt sind, das positiv Unrichtige dabei vollkommen zu übersehen. So hat z. B. erst das Aufkommen der Momentphotographie und der in dieser Hinsicht „richtiger" sehenden japanischen Zeichenkunst uns Westeuropäer gelehrt, daß unsre Darstellung der Bewegung, etwa der laufender Pferde, nicht objektiv richtig, sondern konventionell gefälscht war, obwohl wir alle überzeugt waren, das Pferd liefe wirklich so, wie man es darzustellen pflegte.

Wir müssen feststellen, daß eine ganz objektive Darstellung auch durch unsre Perspektive nicht erreicht ist, wie denn auch ein Vergleich mit Photographien zeigt, daß wir die Größenverhältnisse konventionell verschieben, besonders insofern, als wir alles flächiger, weniger plastisch darstellen, als der Gegenstand auf der Platte des Apparates sich ausnimmt. Auf Photographien erscheint uns ein vorgestreckter Arm lächerlich vergrößert, Fernliegendes erscheint zu klein. Vermutlich würde das Netzhautbild ebenso aussehen wie die Photographie, wenn wir es erblicken könnten. Wir pflegen nur beim Sehen eine Korrektur vorzunehmen, und ebenso stellen wir dar.

In seinen wertvollen Untersuchungen über die Wahrnehmung des Raumes hat neuerdings E. R. Jaensch darauf aufmerksam gemacht, daß die perspektivisch ganz korrekt zeichnenden Meister der Renaissance ebenso darstellten, wie das Bild auf der photographischen Platte erscheint. Deshalb kommen uns, die wir in eine andere Konvention hineingewachsen sind, die perspektivisch richtigen Bilder perspektivisch falsch vor. Jaensch nimmt nun an, daß die Maler der Renaissance und ebenso ihr Publikum durch besondere Schulung sich diese Art des Apperzipierens angeeignet hätten. Es wäre aber auch denkbar, daß die Gewöhnung an eine flächigere Darstellung uns Neuere zu unsrer Art des Sehens erzogen hätte (290).

Jedenfalls ist eins sicher, daß, damit ein Bild als richtig gezeichnet wirke, es keineswegs so zu erscheinen braucht, wie es sich auf der photographischen Platte darstellt, daß das Apperzipieren einer dreidimensionalen Gegebenheit durch Konvention mannigfache Umbildungen erfahren kann. Ich möchte die Ausbildung solcher perspektivischen Stile der Ausbildung der musikalischen Tonsysteme vergleichen. Auch diese müssen gewisse in der Objektivität gegebene Grundtatsachen beachten, können sie aber durch Gewöhnung mannigfach durchkreuzen. Sie halten gewisse Fundamentaltatsachen, die Oktaven und Quintenintervalle fest, gehen jedoch in der Ausbildung der kleineren Tonschritte durch Konvention festgelegte, mehr oder weniger willkürliche Wege. Aehnlich der Zeichner. Auch er hält die Fundamentaltatsachen des Ansteigens der Bodenebene nach der Tiefe des Raums fest, ebenso die Verkleinerung des Gesichtswinkels mit der Entfernung, hat jedoch die Möglichkeit, die Wahl der Proportionen zu variiren, und durch Gewöhnung kann man soweit gelangen, daß man nachweisbare Abweichungen von der Wirklichkeit doch als „richtig" apperzipiert. So empfindet der Japaner, auf dessen Bildern die perspektivische Verkürzung anders ist als in der Regel bei uns, seine Bilder sicherlich als durchaus „naturwahr".

Eine psychologische Geschichte der Perspektive offenbart als Kehrseite der allmählichen Annäherung an die Objektivität auch eine allmähliche Durchbrechung von Konventionen, die von früheren Generationen als vollgültiger Ersatz für die Wirklichkeit genommen wurden. Die Darstellung der Objektivität ist niemals ein vollständiges Kopieren, sondern stets eine symbolisch-konventionelle Wiedergabe gewesen, die sich nur gradweise unterscheidet, indem das Maß der Konventionsabänderungen verschieden war. Und es ist zu betonen, daß die Annäherung

an die Wirklichkeit keineswegs ohne weiteres eine Mehrung der ästhetischen Wirksamkeit bedeutet, wie wir denn sehen werden, daß gerade die Gegenwart vielfach aus ästhetischen Gründen auf primitive Darstellungsweisen zurückgreift. Während die Renaissance und noch mehr das Barock in einer möglichst energischen Herausarbeitung der Tiefendimension ihre Hauptaufgabe sahen, findet die Gegenwart vielfach eine mehrflächige Darstellung reizvoller. Das hat zum guten Teil seinen Grund darin, daß die flächige Darstellung eine größere Einheitlichkeit der Linien ermöglicht. Es ist eine historische, nicht eigentlich psychologische Aufgabe, zu untersuchen, wieweit japanische Einflüsse, auch solche der Frührenaissance (etwa Giottos) hier mitspielen. Tatsache ist, daß viele neuere Maler wie Puvis de Chavannes, Hodler, Leistikow, Erler die Tiefenwirkung eher unterschlagen als betonen. Zum Teil hängt das auch damit zusammen, daß gerade diese Maler Wandgemälde geschaffen haben, in denen sie den Flächencharakter der Wand wahren wollten, um die Raumwirkung nicht allzusehr zu komplizieren. Aber sie gewinnen so auch lineare und farbige Reize. Denn wie die Umrißlinie so wird auch die Farbe in diesen flächig gestalteten Bildern zu stärkeren Wirkungen gebracht, als bei solchen, wo das Auge vor allem auf Tiefenwirkungen eingestellt wird. Als Beispiel dafür gebe ich Erlers Gemälde „Der Winter" (Tafel III) (279, 288, 293, 295, 318).

Ein besonders wichtiges Problem ist die Vereinheitlichung der Perspektive, die Fixierung des Augenpunktes im Bilde. Man hat neuerdings die Forderung dieser Vereinheitlichung des Bildes zu einem Dogma erhoben. Sie besteht jedoch nur zu recht, wenn man die Voraussetzung zugibt, daß es für den Kunstwert eines Bildes notwendig sei, daß es sich von einem bestimmten Gesichtspunkt einheitlich apperzipieren lasse. Wenn man sich jedoch unsre Voraussetzung zu eigen macht, daß es neben dieser Apperzeption auch noch eine diskursive gibt, die als gleichberechtigt anzusehen ist, so wird man vorsichtiger sein mit dem Urteil. Denn nicht bloß die Bilder der Frührenaissance sind so komponiert, daß sie verschiedene Apperzeptionsakte verlangen, auch das Barock und das Rokoko (etwa Tiepolos) erstreben derartige Wirkungen, und zahlreiche neuere Bilder sind nur unter dieser Vorgabe zu würdigen. Bei der sogenannten „Niedersicht" wird der Hauptgegenstand nicht durch einheitliche Fixierlinien mit der Tiefe verbunden. Erst durch Kombination verschiedener Apperzeptionsakte wird das Bild nachträglich zu einer Einheit gezwungen, die nicht im Bilde selbst liegt, die vom Beschauer hinzugetan werden muß. Es erscheint uns als Einseitigkeit, wenn jemand alle derartigen Bilder als unkünstlerisch verdammt, weil sie jenem „klassischen" Ideal nicht entsprechen.

Als Beispiele für die verschiedene Art des Komponierens stelle ich das frontal gesehene Hl. Abendmahl Leonardos dem durchaus „exzentrisch" komponierten Bilde Uhdes gegenüber (Tafel IV). Besonders ausgeprägt ist die asymmetrische Komposition bei den japanischen Malern, die gerade dadurch eigenartige Reize erzielen.

Als Beispiel einer von der neueuropäischen Art der Perspektive ganz abweichenden Darstellungsweise, das am besten zeigt, wie alle Perspek-

tive psychologisch wie ästhetisch relativ ist, gebe ich ein japanisches Bild aus der Yamatoschule, eine Szene aus dem Genji-Monogatari von Kasuga Takayoshi. Bezeichnend ist da zunächst, daß man gar nicht in das Bild hineinsieht, sondern schräg von oben auf die Bühne hinab: Das Dach ist abgenommen, eine Methode der Interieurbehandlung, die man „Yanuki", d. h. „dachlos" nennt. Nachprüfbare Linearperspektive in unserem Sinne fehlt, dagegen laufen die parallelen Linien nach vorn zu, dem Beschauer entgegen, zusammen. — William Cohn, dessen Stilanalyse ich hier folge, deutet das psychologisch so, daß der Yamatomaler sich hinter die Szene versetzt und von hinten nach vorn blickt. Ein Versuch, das nachzuerleben, hat eigne künstlerische Reize. Außer dem Standpunkt von hinten in der Tiefe hat der Yamatomeister natürlich noch einen zweiten, nämlich schräg oben. Denn nur so kann er seine Hauptgestalten dem Beschauer in Vordersicht zuwenden. Durch diese Art der Perspektive erhält die ganze Bildfläche eine interessante dekorative Aufteilung. Der Yamatomaler ist imstande, seinem Wollen entsprechend die g a n z e Fläche mit vielen Figuren und Dingen zu überspinnen; ohne Gedränge und verdeckende Ueberschneidungen. Daraus folgt, daß das Raumbedürfnis der Yamatoye nicht eben groß ist. Die Flächenaufteilung scheint dem nationalen Maler mehr am Herzen zu liegen, als die Tiefenwirkung (Tafel V).

§ 3. F a r b e n g e b u n g u n d W i r k l i c h k e i t

Parallele Probleme zu denen der Perspektive begegnen uns, wenn wir die „Wirklichkeitstreue" der Farben in solchen Gemälden untersuchen, die gegenständliche Inhalte wiederzugeben streben. Ich komme damit zu den Bedeutungswerten der Farbe, d. h. jenen Werten, die sie nicht ihrem „reinen" Farbenwert verdankt, obwohl wir bei der Besprechung der „Eigenwerte" der Farben bereits sahen, daß auch dort, wo scheinbar gegenstandslose Darstellung vorlag, doch assoziative Momente hineinspielen, so daß die Trennung zwischen Eigenwert und Bedeutungswert keine ganz scharfe ist.

Hier aber handelt es sich um jene Farbengebilde, die zweifellos nicht bloß als solche wirken sollen, sondern etwas „bedeuten", etwas „vorstellen". Indessen auch dort, wo diese Wirklichkeitsbeziehung vorliegt, ist keineswegs immer eine Kopie beabsichtigt; im Gegenteil, selbst wo die Kontur wenigstens einigermaßen ähnlich ist, sind die Farben oft ganz willkürlich, nur nach dem Gesichtspunkt möglichster sensorischer Reizwirkung ausgewählt, ohne erkennbares Prinzip. Bei primitiven Völkern kommt aber auch die Armut an Pigmenten hinzu. Man darf deshalb nicht, wie es zuweilen geschehen ist, gleich auf unentwickelten Farbensinn schließen. Stephans Nachprüfung dieses Sachverhalts bei Südseevölkern, die nur ganz wenige Farben (Schwarz, Weiß, Rot, Gelb, neuerdings Berliner Blau) verwandten, ergab, daß die Leute einen voll entwickelten Farbensinn haben, nur die Farbe ohne Rücksicht auf die Färbung des Vorwurfs wählen. Aehnliche Beobachtungen kann man auch bei Kindern machen (193).

Eine Nachprüfung des Verhältnisses der Farben der Malerei zu den

Farben der Wirklichkeit ergibt, daß von einem „getreuen Kopieren" aus doppelten Gründen gar nicht gesprochen werden kann. Einerseits gibt es gar keine Wirklichkeit an sich, die koloristisch zu kopieren wäre, sondern die Wirklichkeitsfarben wie die Malfarben sind subjektiv gesehen; andrerseits aber besteht auch eine objektive Unmöglichkeit des getreuen Kopierens, ähnlich wie sie uns in der Musik begegnet war, wo auch nicht mit den wenigen Tönen unsrer Tonleiter die unzähligen Uebergänge und außerklanglichen Elemente der Geräuschwelt zu „kopieren" waren.

Die schwierigste Aufgabe für den Maler, der den objektiven Farbenwert möglichst getreu auf seine Leinwand übertragen will, liegt vor allem in der Helligkeit. Selbst bei heißestem Bemühen kann er gar nicht die ganze Skala der Wirklichkeit wiedergeben, weil seine Palette nur eine verhältnismäßige geringe Zahl von Helligkeitsgraden hergibt. Er kann also gar nicht kopieren; er muß sich auf Andeutungen beschränken oder, wie Guttmann sagt, er muß „übersetzen". Wenn nach Wollaston die Sonnenbeleuchtung 800 000 mal so hell ist als der hellste Mondschein, dagegen der Helligkeitsunterschied zwischen der hellsten weißen und der tiefsten schwarzen Farbe nur 1:100 oder gar 1:80 ist, so kann man sich ausrechnen, wie ungenau eine solche Uebersetzung ausfallen muß. Es kann sich also nur um eine sehr relative Aehnlichkeit handeln, und es haben sich eine ganze Reihe von Konventionen herausgebildet, in denen unsre ganze Kulturwelt so befangen ist, daß sie jene Abweichung von der Wirklichkeit überhaupt nicht merkt. Wie wir es gewöhnt sind, den Hahn als „kikeriki" krähend zu kopieren, und meinen, er krähe wirklich so, so meinen wir, das Mondlicht auf einem Bilde sei „richtig" gemalt, wenn es nach der konventionellen Weise falsch gemalt ist. Schon Helmholtz ist diesen Dingen nachgegangen. Der Maler übertreibt die Kontraste, malt nur die lichtbeschienenen Seiten der Gegenstände, läßt im Schatten nichts sichtbar sein: das nehmen wir für richtig gemalten Mondschein, obwohl die Helligkeit unendlich hinter der Wirklichkeit zurückbleibt. Und gar erst das Sonnenlicht! Zwar, wenn ein van Gogh es unternimmt, die Sonne selbst zu malen, so fällt es zunächst auch dem harmlosen Betrachter auf, daß hier die Wirklichkeit nicht erreicht ist; er merkt es indessen nur, weil hier eine ungewohnte „Uebersetzung" ihm vorgeführt wird und denkt nicht daran, daß auf andern Bildern, die ihm „getreu", weil innerhalb der gewohnten Konvention gemalt vorkommen, die Uebersetzung kaum weniger frei ist (284).

Aehnlich wie mit den Helligkeitskontrasten ists mit den Farbentönen. Auch hier kommt es, damit der Eindruck der Wirklichkeit entstehe, nicht auf eine absolute Richtigkeit an, nur auf eine konventionelle. Der Laie ist, wenn er sich der Relativität der Naturwiedergabe bei verschiedenen Malern bewußt wird, meist geneigt, von Farbenblindheit zu sprechen. Nun bestehen gewiß große Verschiedenheiten in der Farbenempfindlichkeit, wenn auch Rählmanns Annahme, daß es überhaupt keinen „normalen", d. h. bei überwiegendem Prozentsatz der Menschen einigermaßen übereinstimmenden Farbensinn gäbe, von mehreren

Seiten widersprochen worden ist. Aber sicher ist, daß die organischen Verschiedenheiten der Menschen gegenüber den Konventionen und andern die reine Sinnlichkeit durchkreuzenden Faktoren recht wenig in Betracht kommen. Denn wenn man die Abweichungen von der Naturtreue in den Farben schon auf Anomalien des Auges zurückführen wollte, so wäre es sonderbar, daß solche Anomalien dann immer epidemisch auftreten sollen, da sich doch stets eine gewisse Gleichmäßigkeit in den Naturabweichungen je nach Zeit und Land feststellen läßt. Auch ist der Maler ja von seinen Pigmenten stark abhängig. Vielleicht liegen die Verhältnisse nicht ganz so ungünstig wie gegenüber den Helligkeiten, aber nur ein Laie kann meinen, es sei einem Maler möglich, mit den Farben seiner Palette a l l e Farbentöne wiederzugeben. In dieser Erkenntnis verzichten viele Künstler von vornherein aufs Kopieren und geben eine bewußte Uebersetzung, die statt der imitativen Vorzüge andere ästhetische Reize hat. Von den rein sensorischen Vorzügen abgesehen, ändert man die Farbtöne vor allem im Hinblick auf ihre Kombinationswerte ab und erreicht so Wirkungen, die zwar „unnatürlich", aber künstlerisch reizvoll sind.

Aber auch der S ä t t i g u n g s g r a d der Farben wird nicht etwa naturgetreu nachgebildet, sondern stark übertrieben. Man kann sagen, daß die meisten Gemälde alle Farben bedeutend gesättigter geben als die Naturvorlage. Man hat dafür neuerdings die sehr verbreitete Uebertreibung farbiger Momente in den „Gedächtnisfarben" herangezogen (Katz) und darauf hingewiesen, daß z. B. die sprachlich-dichterische Beschreibung ebenfalls stark übertreibt („so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarz wie Ebenholz"). Dabei ist zu bemerken, daß der von Hering geschaffene Begriff der „Gedächtnisfarbe" die Farbe bedeutet, „in welcher wir ein Außending überwiegend oft gesehen haben, die sich unserm Gedächtnis unauslöschlich einprägt und zu einer festen Eigenschaft des Erinnerungsbildes wird". Mir scheint, daß man besser hier „Begriffsfarbe" unterscheidet von „Vorstellungsfarbe". Was Hering meint, ist „Begriffsfarbe". Sobald die Farbe als Komponente in einen Begriff eingeht, verwendet unsre anschauliche Vorstellung meist eine Vorstellung von hohem Sättigungsgrad, während nach neuen Feststellungen die meisten Menschen bei bloßen, nicht begrifflich zugespitzten Erinnerungsbildern bedeutend blassere Farbtöne sehen, ja nach Annahme mancher Psychologen Träume sogar ganz farblos sein sollen, was jedoch individuell sein dürfte. Die Uebertreibung des Sättigungsgrades scheint mir nicht sosehr an der Vorstellung zu hängen als am Begriff. (Wenn wir uns Schneewittchen wirklich anschaulich nach dem zitierten Satze vorstellen wollten, würden wir sofort die Lächerlichkeit der Beschreibung gewahren). Nicht das bloße Gedächtnis übertreibt, sondern die Begriffsbildung. Wenn die älteren Maler den Schnee grell weiß und die Bäume leuchtend grün gemalt haben, so war nicht sosehr ihr Gedächtnis im Spiel als der Begriff. Sobald die Farbe als Faktor in einen Begriff eingeht, wird sie möglichst gesättigt genommen. Ein Kind, das nie einen Indianer, einen Chinesen gesehen hat, stellt sich die „Rothaut", den „Gelben" viel farbiger vor als einer, der sich ihrer,

nachdem er sie gesehen hat, erinnert. Dasjenige, wogegen die Impressionisten anzukämpfen hatten, als sie auf exakte Farbendarstellung drangen, waren die Begriffsbildungen, nicht das Gedächtnis.

Was also die Maler ihre Farben übertreiben läßt, ist nicht die Reproduktion, sondern ein begriffliches Moment, das auf möglichste Prägnanz drängt. Daneben allerdings spielen noch stark die sensorischen Faktoren hinein, denen die gesättigtere Farbe wohlgefälliger ist, solange nicht eine Durchkreuzung durch andre Sehgewohnheiten eintritt. Um diese sensorischen Reize der ungebrochenen Farbe recht zur Geltung kommen zu lassen, haben die sogenannten „Neoimpressionisten" das Verfahren eingeschlagen, die Farben nicht auf ihrer Palette zu mischen, sondern sie ungemischt in kleinen Flecken nebeneinander auf die Leinwand zu setzen und es dem Beschauer zu überlassen, die Synthese seinerseits zu vollziehen. Daß hier von einer Kopie der Wirklichkeit nicht die Rede sein kann, sieht auch der Laie: er irrt nur, wenn er daraus das Recht ableitet, jene Darstellungsweise prinzipiell zu verurteilen; er sieht nur nicht, daß hier eine andere Uebertragung an Stelle der ihm geläufigen gesetzt wird, eine Uebertragung, die vielleicht etwas freier ist, die jedoch dafür andere ästhetische Vorzüge hat (292).

Das Wesentlichste an der ganzen Frage nach den Wirklichkeitswerten der Farbe ist neben dem Umstand der Unmöglichkeit einer absoluten Naturtreue der andere, daß sehr viele Künstler auch die Natur gar nicht abschreiben *wollen*, sich im Gegenteil mit aller Energie dagegen verwehren.

Und zwar kann dieses Kunstwollen, im Sinne von Nicht-Naturwollen, sich vor allem in doppelter Richtung bewegen: einerseits als Ausdruck des Subjekts, anderseits als besondere Gestaltung des Objekts.

Wenn nämlich das Dargestellte sich vor allem als *Ausdruck* gibt, so ist offenbar, daß die spezifischen Gefühlswerte der Farben, seien sie nun an die Empfindung geknüpft oder von Assoziationen herrührend, stark ins Gewicht fallen. Mag das den meisten auch ziemlich unbewußt sein, für jeden Künstler haben die meisten Farben ihren Ausdruckswert. Aehnlich wie die meisten Musiker (sie mögen sich darüber theoretisch Rechenschaft geben oder nicht) jeder Tonart einen bestimmten, wenn auch oft wechselnden Ausdruckswert beilegen, so die Maler ihren Farben. Der Eigenwert der Farben kombiniert sich also mit dem Bedeutungswert der Farbe so, daß oft der Bedeutungswert sich ganz unterordnen muß. Wie das geschieht, verrät am besten eine vielbeachtete Briefstelle von Van Gogh: „Statt zu versuchen, das ganz genau nachzubilden, was ich vor Augen habe, benutze ich die Farbe viel willkürlicher, um mich kräftig ausdrücken zu können. Doch das ist nur eine Art Theorie, ich will dir lieber gleich ein Beispiel sagen, wie ich es meine: Ich möchte das Portrait eines befreundeten Künstlers malen, der große Träume träumt, der arbeitet, wie die Nachtigall singt, weil es so seine Natur ist. Der Mann soll blond sein. Ich möchte in das Bild die Liebe legen, die ich für ihn fühle. Ich werde ihn also aufs Geratewohl so treu wie möglich malen — um einen Anfang zu machen. Aber das Bild ist damit noch nicht vollendet. Um es zu vollenden, fange ich an, ganz frei zu

kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, gelange zu Orangentönen, zu Chromgelb, zu blassem Zitronengelb. Hinter das Haupt male ich, statt der banalen Wand der einfachen Wohnung, das Unendliche, ich mache einen einfachen Hintergrund in reichstem Blau, so intensiv ich's nur herstellen kann, und durch diese einfache Kombination erhält das blonde Haupt, das leuchtend auf diesem reichen blauen Hintergrund steht, einen mysteriösen Effekt wie der Stern im tiefen Azur." Man sieht, der imitative Wert der Farbe wird ganz einem Eigenwert untergeordnet, der teils sensorisch (reichstes Blau, so intensiv ich's nur herstellen kann), teils assoziativ (wie der Stern im blauen Azur) wirkt.

Als zweiten Fall der bewußten Abänderung der Wirklichkeitsfarbe sahen wir es an, wenn der Künstler, um eine bestimmte objektive Wirkung zu erzielen, die Farben wählt. Dazu rechne ich vor allem, wenn er eine größere Einheitlichkeit der Farbe will, als sein Naturvorbild sie bietet. Es wird dann nicht bloß die Farbe als Lokalfarbe beachtet, es ist auch nicht die Beleuchtung, die die Einheitlichkeit herstellt, sondern es werden bestimmte Töne sozusagen als Basso ostinato durch alle Einzeltönungen festgehalten. Die Beleuchtung bedingt ihrerseits vielfach ebenfalls ähnliche vereinheitlichende Wirkungen, ist jedoch nicht identisch mit dem hier Gemeinten. Katz sagt einmal, der Eindruck, den wir vom Kolorit eines Gemäldes erhalten, sei dem verwandt, den wir erhalten, wenn wir durch eine Brille mit bunten Gläsern blicken.

Die Unmöglichkeit, einen Vorwurf koloristisch ganz wirklichkeitsgetreu wiederzugeben, ist jedoch nicht nur durch subjektive Momente bedingt, auch der Gegenstand ist keine absolute Gegebenheit, sondern ändert sich in jedem Augenblick. Nur ein ganz grober Laie kann meinen, eine Landschaft sei auch nur während einer einzigen Stunde „dieselbe"! Und wieviel mehr gilt das von dem Antlitz eines zu porträtierenden Menschen, bei dem nicht bloß durch Beleuchtungswirkungen, auch durch innere Einflüsse, Ermüdung, Erregung usw. sich die Farben beständig ändern.

Demgegenüber kann der Maler sich zweifach verhalten, er malt entweder eine Durchschnittsfarbigkeit, eine ideale Konstruktion, die eine konventionelle Wirklichkeit, nicht die wirkliche Wirklichkeit kopiert. Das ist das Verfahren der naturalistischen Meister. Oder sie malen einen einzigen Augenblick genau, der freilich im nächsten Augenblick schon nicht mehr ganz „wahr" ist. (Das war das Verfahren der „Impressionisten.) In beiden Fällen aber handelt es sich nicht um eine absolute Naturtreue, sondern ebenfalls um eine Uebersetzung.

Wir haben bisher angenommen, daß im gegenständlichen Gemälde der Bedeutungswert der Farbe gewollt sei, wenn sich in den letzten Betrachtungen auch ergab, daß er sich vielfach mit den Eigenwerten der Farbe kombinierte. Wir sahen, in welcher Weise man versuchte, die beiden zu vereinen. Es gibt jedoch auch Kunstrichtungen genug, die von einer Verquickung der beiden verschiedenen und in der Tat oft konträren Farbwertungen nichts wissen wollen, die daher ganz auf die eine Art verzichten. Nur Bedeutungswert wollen jene Maler, die nichts beabsichtigen, als die Natur möglichst genau zu kopieren: wird das aber

Tafel V

Szene aus dem Genji monogatari von K. Takayoshi

UNIV. OF
CALIFORNIA

nicht angestrebt, so überwiegt in der Regel (wenigstens in koloristischer Hinsicht) der Eigenwert der Farbe, was bis zu einem solchen Extrem gehen kann, daß überhaupt auf den Bedeutungswert verzichtet wird. Aeußerlich gesehen kommen diese Maler damit wieder auf jenem Standpunkt an, den wir jene Primitiven und Kinder einnehmen sahen, die die Farbe ganz willkürlich wählen. (Allerdings wird von Anhängern dieser Richtung gern behauptet, auch in der Farbengebung der Primitiven fände sich ein bestimmtes künstlerisches Ausdrucksbestreben, was jedoch wissenschaftlich schwer nachzukontrollieren ist, da die Ausdeutung durch moderne Europäer kein sicheres Urteil erlaubt.)

Das nur auf den Eigenwert der Farben gerichtete Kunstwollen in der Malerei stellt sich nun in zwei Richtungen ein, die ihrerseits nur Verlängerungen der oben gekennzeichneten Doppelheit sind, nur daß es sich jetzt nicht mehr um eine Zurückdrängung des Bedeutungswertes, sondern um eine völlige Ausschaltung desselben handelt.

§ 4. Das Problem der Beleuchtung

Die bisher erörterte Problematik kreuzt sich vielfach mit der Frage der Beleuchtung im Bilde, die zum guten Teil nur indirekt, durch die Farben gegeben werden kann. Es fragt sich hier, wieweit im Bilde jene Nuancen festgehalten werden sollen, die durch die Beleuchtung bedingt sind. Denn außer der Lokalfarbe haben die Dinge auch noch ihre Belichtungsfarbe. Das begriffliche Denken arbeitet, soweit es die Farbe berücksichtigt, mit einer „Normalfarbe", d. h. derjenigen Farbenqualität, die bei normaler (d. h. nicht zu greller) Tagesbeleuchtung erscheint. Die Normalbeleuchtung kann sowohl nach der Seite starker Besonnung wie nach der Beschattungsseite variieren. Für die meisten älteren Maler war die Beleuchtung kein Problem: erst bei den Venezianern und den Holländern wird ihre Beobachtung wesentliche malerische Aufgabe. Es erschließen sich dabei die besonderen Reize abnormal beleuchteter Farben. Auch wird das Licht ein kompositionell einigender Faktor.

Durch das Studium der Belichtungsvarianten der Farbe mehren sich die malerischen Mittel ganz beträchtlich. Die so entstehenden Farben haben sensorisch ihre besonderen Reize, sie gestatten starke Kontrastwirkungen, wie sie die Normalbeleuchtung nicht kennt. Auch assoziative Momente spielen mit. Beschattete Farben sind „vornehmer".

Neuere Maler suchen ihren Stolz gerade in der Darstellung recht abnormer Beleuchtung. Das Rampenlicht (etwa in Menzels: Theâtre Gymnase oder häufig bei Degas), Laternenlicht auf abendlichen Städtebildern (Monet), das Licht der Petroleumlampe in Interieurs sind nicht nur sensorisch reizvoll, sie sind auch „stimmungsvoller" als das Tageslicht. Die Lichtwirkungen guter Bilder sind außerordentlich kompliziert, denn die dargestellten Gegenstände sind nicht bloß beleuchtet, sondern haben auch selber Leuchtwirkung (274).

§ 5. Die Atmosphäre als malerischer Gegenstand

Eine besondere Problemstellung für die Malerei hebt dann an, wenn nicht bloß die Dinge gemalt werden sollen, sondern die ganze Atmo-

sphäre, in die sie eingetaucht sind. Schon die Beobachtung der Beleuchtung hatte ja gezeigt, daß die Gegenstände der Außenwelt nicht isoliert im Raume stehen. Jetzt aber beachtet man die Luft, die zwischen ihnen ist, die von den meisten früheren als nicht vorhanden behandelt worden war. Nicht von allen freilich. Unbewußt oder auch bewußt (Lionardo's *Ambiente*, Velasquez usw.) hatten viele frühere Meister auch die Luftwirkungen auf ihren Bildern festgehalten, aber erst im 19. Jahrhundert wird die Luft sozusagen der Hauptvorwurf des Bildes, von dem die andern Objekte alle mehr oder weniger abhängen.

Psychologisch drängt sich da zunächst die Frage auf: kann man die Luft überhaupt sehen? Die Antwort wird da lauten müssen: nicht so sehr direkt als indirekt. Wenn wir das Auge nicht besonders einstellen, sehen wir in der Regel die Atmosphäre nicht, sondern wir sehen nur die Gegenstände etwas unklarer, als wir sie im leeren Raume sehen würden. Darauf beruht denn auch das Malprinzip des Impressionismus, daß er die Gegenstände gleichsam verschwommen darstellt. Es ist kein Zufall, daß die impressionistische Malerei zuerst in England (Constable) und in Nordfrankreich aufkam, wo die Luft infolge des starken Feuchtigkeitsgehaltes in der Tat sichtbarer ist als etwa in Oberdeutschland.

Aber die Impressionisten malten nicht nur Nebeltage. Sie wollten die Atmosphäre auch an andern Tagen sehen und gelangten so zu einer besonderen Apperzeptionsweise, die sie die Dinge so sehen läßt, als ob stets ein leichter Nebel davor wäre. Diese Art des Apperzipierens kann man unschwer stets erleben, wenn man — etwa in eine Landschaft blickend — das Auge nicht auf einen bestimmten Gegenstand konzentriert, sondern die Aufmerksamkeit gleichsam verteilt. Neuere Experimente wie die von Jaensch haben diese Tatsache besonders deutlich gezeigt. Es wäre auch das Problem zu untersuchen, wieweit Kurzsichtigkeit bei dieser Art des Apperzipierens beteiligt ist (290).

Im Zusammenhang mit seinen Versuchen über die impressionistische Sehweise hat Jaensch noch eine weitere psychologisch-ästhetische Fragestellung erörtert, die nämlich, wie es komme, daß der leere Raum, das μὴ ὄν, an sich das Gleichgültigste in der Welt, ein so besonderes ästhetisches Interesse erwecken könne, daß die Parteigänger des Impressionismus in der Darstellung dieses μὴ ὄν eine geistesgeschichtliche Epoche sehen konnten. Jaensch löst diese Antinomie dahin auf, daß er lehrt, „die besondere Verhaltungsweise, die zur deutlichen Wahrnehmung der gefärbten und getönten Atmosphäre führt, sei gleichzeitig eine Verhaltungsweise, die das Auftreten der ästhetischen Apperzeption der Sehdinge begünstigt, während umgekehrt die sukzessiv-scharfbeobachtende Verhaltungsweise der älteren Maler, bei der das Zwischenmedium „glatt durchblickt" und bei der im Zwischenraum „im eigentlichsten Sinne gar nichts" gesehen wird, das Auftreten der ästhetischen Apperzeption erschwert oder verhindert." Danach wäre die Darstellung der Atmosphäre nicht eigentlich Ziel der ästhetischen Darstellung, sondern ein pädagogisches Mittel, um im Zuschauer, der sonst außerästhetisch apperzipieren würde, das ästhetische Verhalten zu erzeugen. Historisch ist das

sicherlich nicht so gewesen, für die psychologische Wirkung jener Bilder aber besteht diese Lösung trotzdem zu Recht. Eine von leichtem Nebel oder Sonnendunst erfüllte Landschaft erscheint uns „stimmungsvoller" als ein bei gewöhnlicher Tagesbeleuchtung gesehenes Gelände; selbst ein nüchternes Vorstadtterrain oder ein Bahnkörper können im Nebelduft unendlich stimmungsvoll werden. Die Verschwommenheit schaltet gleichsam die gewöhnliche Betrachtungsweise aus, schafft äußere Verhältnisse, wie wir sie im Zustand der „Träumerei" vom Subjekt aus erzeugen. Daher das „Poetische" vieler Bilder von Monet, Sisley u. a.

§ 6. Die Raumwerte der Farben

Zu den „Bedeutungswerten" der Farbe gehören jedoch auch ihre Raumwerte, d. h. der Beitrag, den die Farbe für die Gestaltung des im Bilde dargestellten Raumes erbringt, resp. erbringen soll. Es liegen da zunächst die fundamentalen psychologischen Beobachtungen zugrunde, daß unser Auge bei entfernteren Gegenständen weniger Farbnuancen wahrzunehmen vermag, und daß zweitens, wegen des Dazwischentretens der atmosphärischen Luft, entferntere Gegenstände bläuliche Töne erhalten, die sie — nahe gesehen — nicht besitzen. Auf diesen Grundtatsachen baut sich die sogenannte Luftperspektive auf. Hier jedoch, wie bei der Linearperspektive bleibt es nicht bei einer naturgetreuen Wiedergabe, sondern mancherlei Konventionen treten verstärkend und die Wirklichkeit alterierend ein. Es ist in manchen Zeiten der Malerei zu ganz festen Konventionen gekommen, indem man die Bilder in Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund zerlegte und ihnen ganz konventionelle Tönungen verlieh, was für den Beschauer allerdings eine Erleichterung für das Ablesen der Tiefenwerte ausmachte. Die Kunst übertreibt damit die in der Natur angelegte Farbskala in konventioneller Weise.

§ 7. Das Problem der „Stoffmalerei"

Eine weitere Aufgabe der Farben im Gemälde ist auch die Darstellung des Stoffes, der Struktur der Farbfläche. Was gemalt werden soll ist ja nicht ein abstraktes Rot, sondern das Rot des Plüsch, der Seide, des Kattuns oder irgend eines andern Stoffes. Das Weiß des Schnees, das Weiß der Leinwand, das Weiß eines blassen Gesichts sind ganz verschieden ihrer Qualität nach. Nur der Laie meint, man könnte diese Unterschiede mit den zur Verfügung stehenden Pigmenten „exakt" wiedergeben. In Wahrheit sind auch alle Versuche, die „Oberflächenstruktur" zu malen, „Uebersetzungen", Konventionen, und das Studium der Kunstgeschichte zeigt, wie stark die Konvention geschwankt hat. Die älteren Meister, etwa die frühen Niederländer, haben versucht, durch möglichst minutiöse Beobachtung den Eindruck ganz getreu wiederzugeben. Neuere Meister sind kühner in der Behandlung, sie machen aus der Not eine Tugend und suchen unter Uebersprungung aller minutiösen Technik, nur den Gesamteindruck, wie er sich aus einer gewissen Entfernung bietet, mit kühnem Pinselstrich festzuhalten. Sie erreichen die gleiche Wirkung mit freien Mitteln (292).

§ 8. Weitere Probleme der gegenständlichen Darstellung

Außer den bereits erörterten Wirkungen der Trennung und Verbindung zur Außenwelt hat der Rahmen für das Innere des Bildes große Bedeutung, indem er den Raum abgrenzt, innerhalb dessen der Maler seine Gestaltung unterzubringen hat. Er begrenzt allerdings nicht nach der Tiefe hin; in dieser Dimension ist dem Bilde keine prinzipielle Grenze gesetzt. Nur die imaginäre Grenze des Horizontes oder einer dargestellten Rückwand kommt hier in Frage. Nach dieser Dimension hin wird also die Perspektive das Problem des Abschlusses in *idealer* Weise zu lösen haben, das für die beiden andern Dimensionen der Rahmen *real* löst. Der Rahmen schafft also einen Ausschnitt, innerhalb dessen der zu malende Inhalt sich gruppieren muß. Die Probleme der Komposition, die dadurch bedingt sind, haben neuerdings mancherlei Diskussionen entfacht.

Man stellte, vor allem in Anlehnung an Hildebrand, den Satz auf, bildende Kunst sei Gestaltung fürs Auge und vom Auge her müsse der Maler seine Direktiven demgemäß empfangen. Besonders Cornelius hat in geistreicher, wenn auch einseitiger Weise von jenem Satz aus „Elementargesetze" für die bildende Kunst aufgestellt. Indessen scheint mir, daß er dabei den in diesen Untersuchungen bereits öfters hervorgehobenen Unterschied zwischen kombinierender-simultaner und diskursiver-sukzedierender Apperzeption nicht genügend beachtet hat. Cornelius behauptet (278): „Die wichtigste künstlerische Aufgabe ist überall die Gestaltung ihres Gegenstandes zu einheitlicher Wirkung .... Die Befriedigung des Auges, d. h. die künstlerische Wirkung kommt nicht zustande, wenn wir uns erst mühsam aus einzelnen Teilen ein räumliches Ganzes zusammensuchen müssen, sondern nur dann, wenn sich uns dieses Ganze sogleich auf einen Blick als Ganzes zu erkennen gibt." Man sieht, hier wird die simultane Apperzeption beinahe zum Dogma erhoben. Nun ist zuzugeben, daß tatsächlich viele bedeutende Werke, vor allem diejenigen der „klassischen" Kunst, tatsächlich unter dem Gesichtspunkt der einheitlichen Apperzeption geschaffen sind. Sollen aber darum alle Werke, die nicht nach diesem Rezept gebildet sind, aus der Kunst hinaus verwiesen werden? Denn für sehr viele Bilder ist keineswegs Gleichzeitigkeit der Betrachtung Voraussetzung. Sie ist es nicht für jene naiven Erzähler wie Rogier van der Weyden, der z. B. in seinem bekannten Bilde der alten Pinakothek die heiligen Könige aus dem Mohrenland zunächst im Hintergrund auf einem Berge auftauchen läßt, sie dann innerhalb des gleichen Rahmens in den verschiedensten Situationen ihres Weges nach Bethlehem abbildet, so daß der Betrachter sukzessiv aus demselben Bild die ganze Geschichte ablesen kann. Das empfinden wir als sehr primitiv. Die Maler des Barock und des Rokoko haben indessen auch in feinerer Weise für ein Nacheinander der Apperzeption gearbeitet. Kein Geringerer als Rodin hat sich neuerdings, vermutlich ohne die deutschen Simultanisten zu kennen, zum Anwalt dieser Art Bilder gemacht. Er hat seinem „Eckermann"

Gsell gegenüber eine Analyse des bekannten Watteauschen Bildes: „Die Fahrt nach Cythere" gegeben, derart, daß er eine sukzessive Handlung aus dem Bilde herauslesen läßt, die er, wie eine dramatische Geschehniskette, in mehrere Szenen verlegt. Und davon ausgehend hat er auch seine „Bürger von Calais" analysiert, die gegen die Cornelius-schen Elementargesetze jedenfalls aufs gröbste verstoßen. Ich möchte in diesen Antinomien dieselbe Lösung vorschlagen, die ich auch andern Künsten gegenüber durchgeführt habe, daß es verschiedene Arten der Apperzeption gibt und daher auch verschiedene Arten der bildnerischen Komposition (278).

Freilich sind die Probleme der Komposition damit nicht erschöpft. Nur einige seien hier noch erwähnt. Besonders der rechteckige Rahmen wirkt insofern auch auf die innere Gliederung des Bildes, als er gleichsam ein imaginäres Koordinatensystem setzt, in das sich die Geschehnisse einordnen müssen. Es ist natürlich und wird auch fast immer beachtet, daß sich der Erdboden und der Horizont parallel mit der Basis des Rechtecks, in der Natur lotrechte Linien wie Baumstämme, Häuserwände usw. als parallel mit den Seiten des Rahmens darstellen. Dadurch ist jedoch bereits die Möglichkeit zu einer immanenten Gliederung gegeben, einer Rhythmik der Raumgestaltung, wie sie etwa Botticelli oder Marées durch die schlanken Baumstämme und die aufrechten Gestalten zu erzielen wissen. Allerdings wäre eine nur nach einem solchen Koordinatensystem geschaffene Komposition auf die Dauer langweilig, und es werden daher andere Kompositionsmöglichkeiten erwählt, die die reine Rechtwinklichkeit durchkreuzen. Besonders beliebt ist die Dreieckkomposition, die sich am reinsten bei Lionardo, Raffael usw. findet. Alle derartigen Kompositionen wahren gewisse Grundformen der Ornamentik; sie lassen sich — wie das von Delacroix in seinem Tagebuch geschieht — mit der rhythmischen Sprache gegenüber der prosaischen vergleichen. Vor allem eine gewisse Symmetrie wird besonders in der klassischen Kunst gewahrt, während die nachklassische, speziell die Barockkunst viel kühnere Kompositionen wagt. Es ist sehr schwer, da allgemeingültige Gesetze aufzustellen. Es kann unter Umständen von sehr pikantem Reize sein, wenn die Hauptsache des Bildes sich ganz asymmetrisch in einer Ecke des Bildes zusammendrängt, wie das gelegentlich bei Rembrandtschen Gemälden, aber auch bei neueren, etwa Degas, zu beachten ist. Die genauere Darlegung dieser Dinge muß einer spezielleren Arbeit vorbehalten werden. Hier können die Probleme nur angeschlagen werden.

Wie außerordentlich kompliziert die Wirkungsmöglichkeiten der Kunst sind, mag noch folgende Erörterung erweisen. Cornelius hat, ebenso wie andere neuere Theoretiker, die Forderung erhoben, es müßten sich im Bilde Raum und Form möglichst eindeutig darbieten. Das ist für ein rein sensorisches Apperzipieren gewiß von Wert. Aber es ist daneben zu erwägen, daß wir eben nicht bloß mit der Netzhaut apperzipieren, sondern daß noch mannigfache andere Faktoren, vor allem assoziative, ins Spiel treten. Nun gibt es Bilder genug, die ihre Wirkung gerade aus der Andeutung ziehen, gerade daraus, daß wir nicht alles

sehen, sondern daß nur ein starker Anstoß für die Phantasie gegeben ist. Man denke da z. B. an manche Radierungen Menzels, Liebermanns, der Käthe Kollwitz, auf denen große Menschenmassen dargestellt sind, nicht etwa in eindeutigen Formwirkungen, sondern nur in einem Gewirr von Linien, die der Beschauer kraft seiner Phantasie zu beleben hat. Gewiß ist die Malerei gegenständlicher als die Dichtung; es hat in ihr das Nichtausgesprochene, Verschwiegene selten jene positiven Werte wie in der Poesie; dennoch wäre es falsch, die Malerei ausschließlich rationalistisch zu begrenzen und nicht zuzugeben, daß auch sie in ihren bedeutenden Schöpfungen über das Rationale hinaus irrationale Tiefen berühren kann, die nur indirekt in den sichtbaren Dingen des Bildes gegeben sind.

ABSCHLUSS

Unsre Darstellung dürfte bereits zur Genüge gezeigt haben, daß nur sehr oberflächliche Theorie von „der Kunst" als einer geschlossenen Einheit sprechen kann. Es ist nicht möglich, irgendwelche Gesetze aufzustellen, die für Musik und Drama und Skulptur und Malerei alle in ganz gleicher Weise Geltung hätten, vorausgesetzt, daß man sich über ganz vage Banalitäten nur ein wenig erheben möchte. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Künsten reichen bis in die Fundamente hinab.

Zusammenfassend seien noch prinzipiell einige wesentliche dieser Verschiedenheiten hervorgehoben: Bereits das „Kunstwollen", wenn wir beim schaffenden Künstler beginnen, ist höchst verschieden: während für viele Künste, wie Tanz, Musik, Lyrik das Ausdrucksbedürfnis im Vordergrund steht, überwiegt in andern Künsten wie in der Epik, der Architektur, der Malerei eine davon völlig verschiedene seelische Einstellung: das Gestaltungsbedürfnis (von dem die „Nachahmung" nur eine Sonderform ist). Gewiß sind in allen Künsten beide Faktoren nebeneinander am Werke, aber schon das Ueberwiegen des einen oder des anderen bedeutet tiefgehende Verschiedenheiten. Dazu kommt die Verquickung dieser rein ästhetischen Tendenzen mit außerästhetischen, vor allem zweckhaften, was auch in den verschiedenen Künsten sehr ungleich hervortritt.

In Korrelation mit dem Kunstwollen der Schaffenden steht das Kunstwollen der Genießenden, das auch keineswegs den verschiedenen Künsten gegenüber stets das gleiche ist. Während in den musischen Künsten vor allem Betätigung der „Einfühlung" gesucht wird, in der Regel der Genießende sich als „Mitspieler" betätigen will, wird den bildenden Künsten gegenüber ein kontemplatives Verhalten bevorzugt, d. h. man verhält sich als „Zuschauer". Gewiß gibt es insofern Komplikationen, als sich ein reiner Mitspielertypus auch den Bildkünsten gegenüber einfühlend, ein echter Zuschauertypus sich auch den musischen Künsten gegenüber kontemplativ zu verhalten sucht; aber auch hier bedingt der Gradunterschied oft Wesensunterschiede.

Ganz offenkundig ist der Unterschied der Künste vor allem durch die Verschiedenheit des verwendeten Materials. Dies hat denn auch die verbreitetste Unterscheidung veranlaßt: Bewegungskunst (Tanz), Tonkunst, Wortkunst, Farbenkunst usw. sind alle durch das verwendete Ausdrucks- oder Gestaltungsmaterial charakterisiert. Höchst schädlich ist in der Geschichte der Künste die Neigung gewesen, mit dem Material der einen Kunst Wirkungen zu erzielen, die der anderen angehörten *(Ut pictura poesis!)*. Jedes Material bedingt seine eigenen, immanenten Entwicklungsformen, und eine Verquickung kann zwar gelegentlich reizvoll sein, muß in der Hauptsache jedoch verwirrend wirken.

Letzthin liegt ein tiefgreifender Unterschied zwischen den Künsten noch in ihrem „Inhalt", d. h. dem Umstand, ob sie einen außerkünstlerischen Inhalt irgendwie wiederzugeben suchen, oder ob sie abstrakt verfahren. Diese Unterscheidung durchkreuzt in interessanter Weise die andern Unterscheidungen und bedingt, selbst innerhalb „derselben" Kunst (etwa der „Ton"- oder „Linienkunst"), markante Verschiedenheiten, die wiederum die einzelnen Kunstzweige einander naherücken.

Denn allerdings gibt es auch sehr interessante Uebereinstimmungen zwischen den verschiedenen Künsten, Uebereinstimmungen, die allerdings erst wahrhaft ins Licht treten, wenn man sich der daneben bestehenden Unterschiede der Künste ganz bewußt ist. Wie frappierend der Parallelismus in der Darstellung der Außenwelt z. B. in Musik und Malerei ist, ihr „Uebersetzungscharakter", wird nur demjenigen offenbar, der zunächst die Heterogeneität des Materials, der Klänge dort, der Farben hier, durchschaut hat. Ebenso bietet die Verwendung physikalischer Tatbestände und ihre konventionelle Umformung in den verschiedenen Künsten merkwürdige Parallelismen: ich erinnere hier z. B. an die Ausbildung der diatonischen und chromatischen Tonleiter einerseits und ihre Umformung durch die Temperierung der Instrumente oder an die Entwicklung unsrer Perspektive und ihrer konventionellen Umgestaltung. Besonders auffallend aber tritt die Möglichkeit von Uebereinstimmungen bei starker Verschiedenheit der einzelnen Kunstzweige dort hervor, wo derselbe „Zeitgeist" (d. h. zeitliche Gemeinsamkeiten des schaffenden wie rezipierenden Kunstwollens) in ganz verschiedenem Material merkwürdig ähnliche Wirkungen zu erzielen weiß. Die Einheitlichkeit der griechischen Architektur findet ihre Entsprechung in der Homophonie der Musik und der Geschlossenheit des Dramas (3 Einheiten!), ebenso wie der Geist des Mittelalters die polyphone gotische Architektur, die „Kontrapunktik" und die polyphone Mysterienbühne hervorgebracht hat. Und wer spürt nicht den gleichen Zeitgeist in Schlüters Bauten und Händels Musik, oder in Eichendorffs Versen, in Schwinds Bildern, in Schumanns Liedern?[1].

[1] Ich gestatte mir für die ausführlichere Darlegung dieser Dinge nochmals auf meine „Psychologie der Kunst" zu verweisen (die nur in der zweiten Auflage benutzbar ist!), wo diese prinzipiellen Unterschiede und Uebereinstimmungen ausführlich darge-

Es kann nicht Aufgabe dieser Skizze einer vergleichenden Psychologie der Künste sein, derartigen Dingen im einzelnen nachzugehen; immerhin dürften schon unsere prinzipiellen Ergebnisse genügen, um die meisten unserer Aesthetiker, die, von einer oder zwei Künsten aus keck verallgemeinernd, „normative Gesetze" verkünden, ein wenig vorsichtiger zu stimmen, wenn sie die Mannigfaltigkeit des Materials eingehender berücksichtigen.

---

legt sind. — Vieles Material zu diesen Problemen bringt auch mein Buch: „Persönlichkeit und Weltanschauung", Psychologische Untersuchungen zu Kunst, Religion und Philosophie, Leipzig, 1919.

LITERATURVERZEICHNIS

Psychologisch gerichtete oder psychologische Analysen enthaltende allgemeine Werke

1. Christiansen, Br. Philosophie der Kunst, 1907.
2. Cohn, J. Allgem. Aesthetik, 1901.
3. Croce, B. Estetica, 1902. (Deutsch von K. Federn, 1905.)
4. Dessoir, M. Aesthetik und allgem. Kunstwissenschaft, 1906.
5. Hamann, R. Aesthetik. 2. Aufl. 1917.
6. Fechner, G. Th. Vorschule der Aesthetik. 2 Bde. 2. Aufl. 1897.
7. Geiger, M. Beiträge zur Phänomenologie des ästhet. Genusses, 1913.
8. Groos, K. Der ästhet. Genuß, 1902.
9. Lalo, M. Introduction à l'Esthétique, 1912.
10. Lee, V. The Beautiful, 1914.
11. Lange, K. Das Wesen der Kunst, 1901.
12. Lipps, Th. Aesthetik, Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1, 1903. Bd. 2, 1906.
13. Meumann, E. Aesthetik der Gegenwart. 3. Aufl. 1919.
14. — System der Aesthetik, 1903.
15. Müller-Freienfels, Rich. Psychologie der Kunst. 2. Bd. 2. Aufl. 1921.
16. — Persönlichkeit und Weltanschauung, 1919.
17. Ribot, Th. Psychologie des sentiments, 1896.
18. Utitz, E. Grundlegung der allgem. Kunstwissenschaft. I, 1913; II, 1920.
19. Volkelt, J. System der Aesthetik. 1. Bd. 1904, 2. Bd. 1910, 3. Bd. 1913.
20. Witasek, St. Grundzüge der allgem. Aesthetik, 1904.
21. Wulff, O. Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bild. Kunst, 1917.

Spezielle Untersuchungen zur Methodik

22. v. Allesch, G. Ueber das Verhältnis der Aesthetik zur Psychologie. Zeitschr. f. Psychol. 54.
23. Bärwald, R. Zur Psychologie der Vorstellungstypen, 1916.
24. Fechner, G. Th. Zur experimentellen Aesthetik, 1871.
25. Dessoir, M. Ueber Objektivismus in der Aesthetik. Zeitschr. f. Aesth. V.
26. Guyau. L'Art au point de vue sociologique, 1888.
27. Hamann, R. Allg. Kunstwissenschaft und Aesthetik, 1902. Kongr. f. Aesthet. Bericht.
28. Külpe, O. Bericht des 2. Kongresses f. experim. Psychologie, 1907.
29. Lalo, M. Programm einer soziol. Aesthetik. Ber. des Kongr. f. Aesthetik, 1913.
30. Lee, V. Ueber Umfrage und Sammelforschung in der Aesthetik. Zeitschr. f. Aesthet. II.
31. — L'Individu devant l'oeuvre d'art. Rev. philos. 1905.
32. Meumann, E. Die Grenzen der psychol. Aesthetik. Festschrift f. Heinze, 1905.
33. Ségal, J. Psychologie und norm. Aesthetik. Zeitschr. f. Aesthet. II.
33a. Stern, W. Die differentielle Psychologie, 3. Aufl., 1920.
34. Tietze, H. Methode der Kunstgeschichte, 1913.
35. Utitz, E. Aesthetik und allgem. Kunstwissenschaft. Ber. des Kongr. f. Aesthet., 1913.
36. Ziehen, Th. Der gegenwärtige Stand der experim. Aesthetik. Zeitschr. f. Aesthet. Bd. IX.

Die Anfänge der Kunst

37. Bücher, K. Arbeit und Rhythmus, 4. Aufl., 1909.
38. Groos, K. Spiele der Tiere, 1898.
39. — Spiele des Menschen, 1899.
40. Grosse, E. Anfänge der Kunst, 1895.
41. — Kunstwissenschaftliche Studien, 1900.
42. Haddon, A. C. Evolution in Art, 1895.
43. Hirn, Yrjö. Der Ursprung der Kunst, 1904.
44. Preuß, K. Th. Die Kultur der Naturvölker, 1914.
45. Schröter, K. Anfänge der Kunst im Tierreich und bei den Zwergvölkern, 1914.
46. Tylor, E. Die Anfänge der Kultur, 1873.
47. Vierkandt, A. Naturvölker und Kulturvölker, 1896.
48. Waitz-Gerland, Th. Anthropologie der Naturvölker, 1859 ff.
49. Wallaschek, R. Die Anfänge der Tonkunst, 1904.
50. Wundt, W. Völkerpsychologie. Bd. III. 2. Aufl. 1908.

Die Literatur über die primitiven Tänze ist dieselbe wie die über die Urkunst. — Ueber neuere Tanzkunst reichliches Material bei O. Bie: Der Tanz, 1906.

Allgemeines über Tonpsychologie

51. Abraham, O. Das absolute Tonbewußtsein. Sammelb. der Internat. Musikges. Bd. III, Bd. VIII.
52. Engel, G. Ueber den Begriff der Klangfarbe (in Philos. Vorträge 1887).
53. Helmholtz. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiol. Grundlage der Musik. 5. Aufl. 1896.
54. Krüger, F. Zur Theorie der Kombinationstöne. Psych. Stud. 1900.
54 a. — Differenztöne und Konsonanz. Arch. f. ges. Psychol. I.
55. Lipps, Th. Psychol. Studien II. Das Wesen der musikal. Harmonie und Disharmonie, 1885.
55 a. — Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung. Zeitschr. f. Psychol. 1899.
56. Mach, E. Zur Theorie des Gehörorgans, 1872.
56 a. — Zur Geschichte und Theorie der Konsonanz. Populärwiss. Vorträge. 3. Aufl. 1903.
57. Meinong, A. und Witasek, St. Zur experim. Feststellung der Verschmelzungsgrade. Zeitschr. f. Psychol. 1899.
58. Meyer, M. Zur Theorie des Hörens. Arch. f. ges. Physiol. 1901.
59. Preyer, W. Th. Ueber die Grenzen der Tonwahrnehmung, 1876.
59 a. — Ueber die wesentl. Bedeutung der Kombinationstöne für Konsonanz und Dissonanz, 1879.
60. Storch, E. Ueber die Wahrnehmung musikal. Tonverhältnisse, Zeitschr. f. Psychol. 1899.
61. Stumpf, K. Tonpsychologie. Bd. I und II. 1883 und 1890.
61 a. — Konsonanz und Dissonanz, 1898.
61 b. — Neueres über Tonverschmelzung. Zeitschr. f. Psychol. XV.

Psychologisch gerichtete Werke über Musikästhetik

62. Ambros, A. W. Die Grenzen der Musik und Poesie, 1855.
63. Baglioni. I fondamenti fisio-psychologici dell' estetica musicale. Riv. di Psychol. Appl. VI.
64. Bärwald, R. Innere Nachahmung und Erinnerungsverklärung auf musik. Gebiet. Zeitschr. f. Aesthet. IX.
64 a. Bolton. Rhythm. Am. Journal of Psych., 1895.
65. Brigham, W. D. Studies in Melody. Psych. Monographs 1910.
66. Dauriac. Psychologie générale et Psychologie musicale. Rev. phil. 70.
67. Ebhardt, K. Zwei Beiträge zur Psychol. des Rhythmus und des Tempos, 1898.
67 a. Engel, G. Aesthetik der Tonkunst, 1887.
67 b. Hostinsky, O. Die Lehre von den musikal. Klängen, 1879.
68. Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen, 1854.

69. Hausegger, Fr. Musik als Ausdruck, 1885.
70. Hennig, Rich. Charakteristik der Tonarten. Zs. f. Aesth. XII.
71. Köstlin, H. A. Die Tonkunst, 1869.
72. Lalo, Ch. Esquisse d'une esthétique musicale scientifique, 1908.
73. Lipps, Th. Zur Theorie der Melodie. Zeitschr. f. Psychol. 1901.
73a. Meumann. Zur Psychol. und Aesthetik des Rhythmus., Philos. Stud. X.
74. Moos, P. Moderne Musikästhetik in Deutschland, 1902.
75. — Ueber den gegenwärtigen Stand der Musikästhetik. Ber. d. Kongr. f. Aesth. 1913.
76. Riemann, H. Grundriß der Musikwissenschaft, 1907.
77. — Die Elemente der musikal. Aesthetik, 1900.
78. — System der musikal. Rhythmik und Metrik, 1904.
79. Ruths, Ch. Experimentaluntersuchung über Musikphantome, 1898.
80. Siebeck. Grundfragen zur Psychol. und Aesthetik der Tonkunst, 1909.
81. Steinitzer, M. Ueber die psychol. Wirkungen musikal. Formen, 1885.
82. Wallaschek, R. Psychologie und Pathologie der Vorstellung, 1905.
83. Wolf, W. Musikästhetik, I. 1895, II. 1905.
84. v. Wölfflin, E. Zur Geschichte der Tonmalerei. Sitzungsber. der Kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften 1897.

Die Musik der Tiere und die Musik primitiver Völker

85. Abraham, O. und v. Hornbostel, E. Ueber die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien. Sammelb. d. Intern. Musikgesellschaft VII.
86. — — Phonographierte indische Melodien. Ebda. III.
87. Baker, Th. Ueber die Musik der nordamerikan. Wilden, 1882.
87a. Boas, Fr. Songs of the Kwakiutl Indians. Int. Arch. f. Ethnogr. IX, 1896.
88. Bücher, K. Arbeit und Rhythmus, 4. Aufl., 1909.
89. Ellis, Al. On the musical scales of various nations. Journ. of the Society of arts 1886.
90. Fletsher, La Fléche und Fillmore. A Study of Omaha Indian Music. Papers of Peabody Museum I, 5.
90a. Gilman. Hopi Songs. Journal of American Archaeology V, 1908.
90b. — Some Psychological Aspects of the Chinese Musical System. Phil. Rev. 1892.
91. Häcker, V. Der Gesang der Vögel. Jena, 1900.
92. v. Hornbostel, E. Die Probleme der vergl. Musikwissenschaft. Zeitschr. der Intern. Musikges. III.
92a. — Ueber den gegenw. Stand der vergl. Musikwissenschaft. Bericht über den II. Kongreß der Intern. Musikges.
93. — Phonographierte tunesische Melodien. Sammelb. d. Intern. Musikges. VIII, 1906.
94. — Musikpsych. Bemerkungen über Vogelsang. Zeitschr. d. Intern. Musikges. XII.
95. Laloy, L. La Musique chinoise, 1910.
96. Myers, C. S. Beitrag zum Studium der Anfänge der Musik. Ber. d. Kongresses f. Aesthetik 1913.
96a. — A Study of Rhythm in Prim. Music. British Journ. of Psychol. I.
97. — The Beginnings of Music, 1913.
98. Portman, M. V. Andamanese Music. Study of the Ro. Asiatic Society XX.
99. Stumpf, K. Die Anfänge der Musik, 1911.
100. — Tonsystem und Musik der Siamesen. Beitr. z. Akustik und Musikwissensch. III.
101. — Phonographierte Indianermelodien, 1892.
102. — Lieder der Bellakula-Indianer. Vierteljahrschr. f. Musikwissensch. 1886.
103. Wallaschek, R. Die Anfänge der Tonkunst, 1903.
104. — Musikal. Ergebnisse des Studiums der Ethnol. Globus 68.

Poesie im allgemeinen

105. Baumgart. Handbuch der Poetik, 1893.
106. Bruckmann. Poetik, 1898.
107. Elster, E. Prinzipien der Literaturwissenschaft, I. 1897, II. 1911.
107a. Hennequin. La Critique scientifique 88.
108. Lehmann, R. Poetik, 1908.
109. Petersen, J. Literaturgeschichte als Wissenschaft, 1914.

110. Müller-Freienfels, R. Poetik auf psychol. Grundlage. 2., stark umgearbeitete Aufl. 1920.
111. Rötteken, H. Poetik I, 1902.
112. Scherer, W. Poetik 1888.
113. Viehoff, H. Poetik 1888.
114. Wackernagel, W. Poetik, Rhetorik, Stilistik, 1873.

Epik

115. Friedemann, K. Die Rolle des Erzählers in der epischen Dichtung, 1919.
116. Heusler, A. Lied und Epos, 1904.
117. Ludwig, O. Epische Studien (enthalten in den Ges. Werken).
118. Riemann. Goethes Romantechnik, 1902.
119. Spielhagen, A. Epik und Dramatik. Beitr. zur Theorie und Technik des Romans 1883.
120. — Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik, 1898.
121. Walzel, O. Ric. Huch. Ein Wort über Kunst der Erzählung, 1914.
122. Scherer, W. Die Anfänge des Prosaromans, 1877.

Lyrik

123. Böckel. Psychologie des Volkslieds. 2. Aufl., 1912.
124. Geiger, E. Beitr. zu einer Aesthetik der Lyrik, 1901.
125. Herrmann, H. Die Erscheinung der Zeit im lyr. Gedicht. Ber. d. Kongr. f. Aesthet. 1913.
126. Müller-Freienfels. Das Ich in der Lyrik. Ber. d. Kongr. f. Aesth. 1913.
127. Werner, R. M. Lyrik und Lyriker, 1890.

Zur poetischen Sprache überhaupt

128. Wundt. Völkerpsychologie. Bd. I und II, 3. Aufl. 12.
129. Paul, H. Prinzipien der Sprachgeschichte, 4. Aufl., 1909.

Stilistik

130. Biese. Philosophie des Metaphorischen, 1893.
131. Elster. Stilistik, 1912.
132. Groos, K. und M. Ueber die opt. Qualitäten und die akustischen Phänomene in Schillers Lyrik. Zeitschr. f. Aesthet. 1909, 10.
133. Groos, K. und Netto, J. Ueber die visuellen Sinneseindrücke in Shakespeares Dichtungen. Engl. Studien Bd. 43.
134. Groos, K. Das anschaul. Vorstellen beim poet. Gleichnis. Zeitschr. f. Aesthet. Bd. 9.
135. Meyer, R. M. Stilistik, 1906.
136. Meyer, Th. G. Stilgesetz der Poesie, 1901.
137. Moog. Die homerischen Gleichnisse. Zeitschr. f. Aesthet. VII.
138. Utitz. Was ist Stil? 1911.
139. Scherrer. Das Problem der anschaul. Gestaltung in der Lyrik. Arch. f. d. ges. Psychol., 1920.
140. Spitzer, L. Die Wortbildung als stil. Mittel, 1910.
141. Wackernagel. Poetik, Rhetorik, Stilistik, 1873.

Metrik

142. Behn, S. Der deutsche Rhythmus und sein eignes Gesetz, 1912.
143. Minor. Neuhochdeutsche Metrik, 1899.
144. Rutz, O. Sprache, Gesang, Körperhaltung, 1911.
145. — Musik, Wort und Körper, 1911.
146. Saran. Metrik, 1907.
147. Sievers. Rhythmisch-melod. Studien, 1902.
148. Stoltenberg, H. L. Die Bindung der deutschen Rede, 1916.

Dramatik

149. Bab, J. Kritik der Bühne, 1907.
150. Ernst, P. Der Weg zur Form. 2. Aufl. 1906.
151. Freytag. Technik des Dramas, 1863.
152. Harlan, W. Schule des Lustspiels, 1901.
153. Hebbel. Aesthetische Schriften (enthalten in den „Werken").
154. Ludwig, O. Shakespearestudien (enthalten in den „Werken").
155. v. Scholz, W. Gedanken zum Drama, 1904.

Massenpsychologie

156. Le Bon. La Psychologie des Foules (deutsch 1908).
157. Ribot. La Logique des Sentiments, 1906.

Tragik

158. Hamann, R. Zeitschr. f. Phil. Bd. 117—118.
159. Laurila. Die ästhetischen Modifikationen. Zeitschr. f. Aesthet. VIII.
160. Lipps. Der Streit über die Tragödie, 1891.
161. Volkelt. Aesthetik des Tragischen (beste Uebersicht), 1915 [8].
162. Walzel. Ueber tragische Form. Inter. Monatsschrift 1914.
163. Warstatt, W. Das Tragische, 1909.

Komik

164. Bärwald. Zeitschr. f. Aesthetik II.
165. Bergson. Le Rire, 1911.
166. Dugas. Psychologie du rire, 1902.
167. Freud, S. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, 1905.
168. Hecker. Physiol. und Psychol. des Lachens, 1873.
169. Höffding. Humor als Lebensgefühl, 1918.
170. Lipps. Komik und Humor, 1898.
171. Müller-Freienfels, R. Psychologie des Komischen. Deutsche Psychol. I, 1916.
172. Ueberhorst. Das Komische, 1896.

Anfänge der bildenden Kunst

173. Balfour, H. The Evolution of decorative Art, 1893.
174. Grosse, E. Anfänge der Kunst, 1894.
175. Haddon, A. C. Evolution in Art, 1895.
176. Harrison, J. Ancient Art and Ritual, 1913.
177. Hein, A. R. Die bildenden Künste bei den Dajaks, 1890.
178. Hirn, S. Der Ursprung der Kunst, 1904.
178a. Hoernes. Kultur der Urzeit, III. 1912.
179. Holmes, W. H. Textile Art in Relation to Form and Ornament. Ethnol. Rep. Washington, 1888.
180. — Aucient art of the Province of Chiriqui. Ebda. Bd. VI, 1888.
181. Kerschensteiner. Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung, 1905.
182. Koch-Grünberg, Th. Anfänge der Kunst im Urwald, 1905.
183. — Südamerikanische Felszeichnungen, 1907.
184. Levinstein, S. Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr, 1905.
185. Mallery, G. Picture Writing of the American Indians. Ethnol. Report. Washington, X, 1893.
186. Ranke. Anfänge der Kunst, 1879.
187. Riegl, A. Stilfragen, 1893.
188. Rosen, F. Darstellende Kunst im Kindesalter der Völker. Zeitschr. f. angew. Psych. I.
189. Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, 1905.
190. Schmidt, M. Indianerstudien in Zentralbrasilien, 1895.
191. Spearing. The Childhood of Art, 1913.
192. v. den Steinen, K. Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens, 1897.

193. Stephan, E. Südseekunst, 1907.
194. Stevenson, M. C. Report of the Bureau of Ethnology Washington VIII, 1894.
195. Verworn. Anfänge der Kunst, 1909.
196. — Zur Psychologie der primitiven Kunst, 1908.
197. Worringer. Entstehung und Gestaltungsprinzipien der Ornamentik. I. Kongreß f. Aesthetik 1914.
198. — Abstraktion und Einfühlung. 3. Aufl., 1911.
199. Wundt. Völkerpsychologie. Bd. III.[2] 1908.
200. — Elemente der Völkerpsychologie, 1911.

Psychologie und Aesthetik des Farbensehens

201. Aars, Kr. Der ästh. Farbensinn bei Kindern. Zeitschr. f. Päd. Psych. I.
202. Allan, Gr. Der Farbensinn, 1880.
203. Bezold, V. Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe, 1874.
204. Brücke, E. Die Psychologie der Farben für die Zwecke des Kunstgewerbes, 1887.
205. Chevreul. De la loi du Contraste simultané, 1839.
206. Cohn, J. Exper. Untersuchungen über die Gefühlsbetonung der Farbenhelligkeiten. Phil. Stud. X.
207. — Gefühlston und Sättigung der Farben. Ebda. XV.
208. Ewald, A. Die Farbenbewegung.
209. Goethe. Farbenlehre (enth. in den Ges. Werken).
210. Helmholtz. Vorträge und Reden. Bd. II. 4. Aufl. 1896.
210a. — Handbuch der Physiol. Optik. 2. Aufl. 1896.
211. Hering. Zur Lehre vom Lichtsinn, 1878.
212. Katz, D. Die Erscheinungsweise der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung, 1911.
213. Lehmann. Farvernes elementaere Aesthetik, 1884.
214. Lichtwark. Die Erziehung des Farbensinns, 1902.
215. Müller, G. E. Zur Psychophysik der Gesichtsempfindungen. Zeitschr. f. Psych. X, XIV.
216. Major. On the affective tones of simple sense-impressions. Am. Journ. of Psychol. VII.
216a. Magnus, H. Entwicklung des Farbensinns, 1878.
216b. — Untersuch. über den Farbensinn der Naturvölker, 1888.
216c. Marty, A. Die Frage nach der gesch. Entwicklung des Farbensinns, 1879.
217. Mott. Organic Colours, Science, 1883.
218. Ostwald, W. Die Harmonie der Farben, 1918.
219. — Die Farbenlehre. 5 Bde. im Erscheinen.
219a. — Der Farbenatlas, 1919.
219b. — Die Farbenfibel. 2. Aufl. 1916.
219c. Rood, O. N. Die moderne Farbenlehre, 1880.
220. v. Seydlitz, W. Ueber Farbengebung, 1900.
221. Stefanescu-Goanga. Exper. Untersuchungen zur Gefühlsbetonung der Farben. Psych. Stud. VII.
222. Sully, J. Harmony of colours, Mind, 1879.
223. Utitz, E. Grundzüge der ästhet. Farbenlehre, 1908.
224. Vollbehr, Th. Die Neidfarbe Gelb. Zeitschr. f. Aesth. I.
225. Wätzold, W. Das praktische und theoretische Problem der Farbenbenennung. Zeitschr. f. Aesthet. 1909.
226. Wundt. Physiol. Psychol. III[5], 1905.

Linear- und Flächenformen

228. Allen, Gr. Physiological Aesthetics, 1877.
229. — The Origin of the Sense of Symmetry, Mind, 1879.
230. Fechner, G. Th. Zur experim. Aesthetik, 1871.
231. Katz, D. Ueber indiv. Verschiedenheiten bei der Auffassung von Figuren.
232. Lange, K. Sinnesgenüsse und Kunstgenuß, 1903.
233. Lee, V. and Thompson, A. Bleauty and Ugliness, 1912.
234. Lee, V. The Beautiful, 1913.
235. Lipps, Th. Raumästhetik, 1897.

236. Mach, E. Analyse der Empfindungen, 4. Aufl., 1903.
236a. Münsterberg. The Principles of Art Education, 1905.
237. Pudor, H. Von den ästhet. Formen der Raumanschauung. Zeitschr. f. Psych. 65.
237a. Pierce, Edg. Aesthetic of simple Forms I Symmetry. Psych. Rev. I.
238. Sander, J. Elementar-ästhet. Wirkungen zusammengesetzter geom. Figuren. Psych. Stud. II.
239. Segal, J. Beiträge zur experim. Aesthetik. Arch. ges. Psych. VII.
240. Siebeck, H. Das Wesen der ästhet. Anschauung, 1875.
241. Soret. Sur les Conditions physiques de la perception du Beau, 1895.
242. Stern, P. Einfühlung und Assoziation in der neueren Aesthetik, 1898.
243. Stratton, H. Symmetry, Linear Illusions and the Movements of the Eye. Psych. Rev. 13.
243a. Sully. Pleasure of Visual Forms, Mind, 1880.
244. Vischer, R. Das optische Formgefühl, 1873.
245. Witasek. Psychologie der Raumwahrnehmung des Auges, 1910.
245a. Witmer, L. Phil. Stud. IX, 1894.

Psychologie der Architektur

246. Behrens, P. Ueber den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik. Kongreß f. Aesthetik. Bericht 1913.
247. Cornelius. Zur Ansichtsforderung in Architektur und Plastik. Zeitschr. f. Aesthet. 1914.
248. Göller. Die Entstehung der architekton. Stilformen, 1888.
248a. — Zur Aesthetik der Architektur, 1887.
249. Gutkind, E. Raum und Materie. 1914. Berl. Diss.
250. Muthesius, H. Architektonische Zeitbetrachtungen, 1900.
250a. — Stilarchitektur und Baukunst. 2. Aufl. 1900.
251. Schmarsow. Beiträge zur Aesthetik der bild. Künste. Leipzig, 1896—99.
251a. — Raumgestaltung als Wesen der architekton. Schöpfung. Zeitschr. f. Aesth. 1914.
252. Semper. Die 4 Elemente der Baukunst, 1851.
253. Vitruvius. De architectura libri decem, ed. Rose et Müller-Strübing, 1867.
254. Wölfflin. Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, 1886.
255. — Renaissance und Barock, 1888.
256. — Kunstgeschichtl. Grundbegriffe, 1914.

Psychologie der Plastik

257. Bosselt, R. Die Probleme plastischer Kunst, 1919.
258. Conze, A. Ueber das Relief der Griechen. Sitzungsber. d. Kgl. Akad. d. Wissenschaften 1882.
259. Ehrenberg, A. Die ästhet. Statik, 1914.
260. Everth, E. Der Sockel als ästhet. Ausdruck von Schutzfunktion. Zeitschr. f. Aesthet. V.
261. Hauck, G. Die Grenzen zwischen Malerei und Plastik. Preuß. Jahrb. 1885.
262. Hildebrand, G. Das Problem der Form in der bild. Kunst, 1908.
262a. — Zum Problem der Form. Südd. Monatshefte 1910
263. Lange, J. Darstellung des Menschen in der ältern griech. Kunst, 1899.
264. — Die menschl. Gestalt in der Gesch. der Kunst.
265. Matz, W. Eine Untersuchung über das Modellieren sehender Kinder. Zeitschr. ang. Psych. VI.
266. Merz, Joh. Das ästhet. Formgesetz der Plastik, 1892.
267. Rodin, A. Die Kunst. Deutsch 1912.
268. Schmarsow, A. Plastik, Malerei, Reliefkunst, 1899.
269. Schweinfurth, Ph. Ueber den Begriff des Malerischen in der Plastik, 1911.
270. Treu, G. Sollen wir unsere Statuen bemalen, 1884.
271. Wölfflin, H. Die klassische Kunst, 1899.
272. — Renaissance und Barock, 1888.
273. — Kunstgesch. Grundbegriffe, 1914.

Psychologie der Malerei

274. Binet. Rembrandt d'après un nouveau mode de critique d'art. Année psychol. 16.
275. — Le Mystère de la Peinture. Année psychol. XV.
276. Christiansen, Br. Philosophie der Kunst, 1907.
277. Corinth, L. Das Erlernen der Malerei, 1900.
278. Cornelius, H. Die Elementargesetze der bildenden Kunst. 2. Aufl., 1908.
279. Deininger, J. Eine neue Theorie über mal. Perspektive, 1914.
279a. Dessoir, M. Ueber das Beschreiben von Bildern. Zeitschr. f. Aesthet. VIII.
280. Delacroix. Mein Tagebuch. Deutsch 1903.
281. Feuerbach, A. Ein Vermächtnis, 1890.
281a. Fiedler, Konr. Schriften über Kunst, 1896.
281b. Fromentin. Die alten Meister. Deutsch 1903.
282. Glaser, K. Die Kunst Ostasiens. 2. Aufl. 1920.
283. Gogh, van. Briefe. Deutsch 1908.
284. Guttmann, A. Die Wirklichkeit und ihr künstlerisches Abbild, 1912.
285. Everth. Bildformat und Komposition. Kongr. f. Aesthetik. Bericht 1914.
286. Hamann, R. Der Impressionismus, 1907.
287. Heine und Lenz. Ueber Farbensehen, besonders der Kunstmaler, 1907.
288. Hauck, G. Die malerische Perspektive, 1882.
289. Herrmann, K. Der Kampf um den Stil, 1911.
290. Jaensch, E. R. Ueber die Wahrnehmung des Raumes, 1912.
290a. Jantzen. Das niederländische Architekturbild. Hal. Diss. 1908.
290b. — Ueber Prinzipien der Farbengebung in der Malerei. Kongr. f. Aesthet. Bericht 1914.
291. Kandinsky. Das Geistige in der Kunst, 1912.
292. Katz, D. Die Erscheinungsweisen der Farben, 1911.
293. Kern. Die linearperspektiv. Darstellung in der Kunst der Gebr. van Eyck, 1904.
294. Konnerth, E. Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers, 1909.
295. Klein, G. D. Die Grundzüge der linear-perspektiv. Darstellung in der Kunst der Gebrüder Eyk, 1904.
296. Klinger, M. Malerei und Zeichnung. 2. Aufl. 1893.
297. Leitschuh, F. Das Wesen der mod. Landschaftsmalerei.
298. Lee, V. L'Individue devant l'oeuvre d'art. Revue phil. 1902.
299. Liebermann. Die Phantasie und die Malerei, 1916.
300. Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. Uebers. v. Ilg. 1871.
301. Ludwig, H. Die Technik der Malerei. 2 Bde. 1893.
302. Markus, H. Rahmen, Formschönheit und Bildinneres. Zeitschr. f. Aesthet. VIII.
303. Ostwald. Malerbriefe. Beitr. zur Theorie der Praxis der Malerei, 1904.
304. Pidoll. Aus der Werkstatt (H. v. Marées), Neudruck 1908.
305. Raehlmann. Ueber Farbensehen und Malerei, 1901.
306. Rosen, F. Die Natur in der Kunst, 1903.
307. Sauerbeck. Aesthet. Perspektive, 1911.
308. — Ueber ästhet. Perspektive. Kongr. f. Aesthet. Bericht 1914.
309. Schitomirsky. Das Raumproblem bei Rembrandt, 1913.
310. Schulze-Naumburg. Technik der Malerei, 1893.
311. — Studium und Ziele der Malerei, 1896.
312. Tietze, H. Methodik der Kunstgeschichte, 1913.
313. Vierkandt, A. Das Zeichnen der Naturvölker. Zeitschr. f. angew. Psych. VI.
314. Volkmann. Vom Sehen und Gestalten, 1912.
315. Waetzold, W. Das praktische und theoretische Problem der Farbenbenennung. Zeitschr. f. Aesthet. 1909.
316. Weese, A. Die ästhet. Prinzipien der Wandmalerei. Kongr. f. Aesthet. Bericht 1913.
317. Wölfflin, H. Die Kunst Albrecht Dürers, 1905.
318. Wulff, O. Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht, 1907.